Charinomos.

Beiträge
zur
allgemeinen
Theorie und Geschichte
der
schönen Künste
von
Carl Seidel.

Erster Band.

Magdeburg, 1825.
bei Ferdinand Rubach.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Nachstehende Beiträge zur Vervollständigung der Kunstlehre sind, in ihrer allgemeinsten Idee wenigstens, die Ausbeute einer Herz und Sinn belebenden Wanderung durch Latiums und Kampaniens Fluren. In den Landen des Schönen bin ich indessen, gleich so vielen anderen Kunstforschern, nicht umher geschritten unter den redenden Denkmalen der Vorwelt, den hölzernen Meßstab in der Hand. Keine unbedeutende Abweichung in den Proportionen antiker Statuen habe ich genauer noch zu ermitteln versucht; nachgemessen habe ich nirgend die Orchestra und die Thymele einer alten Schaubühne, deren architektonische Verhältnisse doch niemals wieder zu brauchen sind in der Baukunst. Allen Bestrebungen dieser Art besonders dienlich, sind Pausanias und Vitruv, Plinius und andere alte Schriftsteller nun bereits mehr denn hundertfach ausgeschrie-

ben worden mit einseitiger Beleſenheit, die Kunſtlehre hat alſo, wie ich meine, endlich wohl genug an ſolcher dürren archäologiſchen Gelehrtheit. Zu oft nur bleibt derſelben der wahre ſchöpferiſche Geiſt verhüllt, welcher einſt die alten Gebilde ſo groß, ſo herrlich in's Daſein rief; ſparſam überdies fördern im Ganzen jene mühſeligen Forſchungen nur die Geſtaltung neuer Schönheit, mithin alſo wird der eigentliche Endzweck aller Kunſtlehre ganz und gar dabei verfehlt. — Veredlung des Daſeyns, Verſchönerung des Lebens, das iſt das große Ziel alles Wiſſens und Könnens; ſeicht und marklos erſcheint mehr oder minder alles mühevolle Streben, welches dieſem hohen Zwecke nicht entſpricht. Entgegen reift auch demſelben bereits in immer hellerem Bewußtſein die Wiſſenſchaft. Verdorrt iſt großentheils das letzte noch keimende Reis einer früchteleeren Scholaſtik; die Philoſophie, einige Zeit nur emporgetrieben zu den luftigen Regionen des reinen Idealismus, verwächſt immer inniger ſtets mit der belebenden Anſchauung der Natur, und wird alſo erſt zu wahrhafter Weltweisheit, zu einem ewig grünenden Lebensbaume der Erkenntniß, welcher ſeine Zweige nach allen Richtungen hin ſegnend ausbreitet über die Menſchheit. Heilbringende Wunder bewirkt, ſeitdem, von ächter Philoſophie geleitet, rationale Empirie mit geiſtvoller Speculation ſich gatten, die Wiſſenſchaft der Natur; die Mathematik, in immer neuer, immer ſinniger ſtets angewandter Form, durchgreift jetzt gleichſam zauberiſch das geſammte räumliche Daſein. Leben und Wirken entkeimen

ſelbſt überall dem einſt ſo trockenen Boden beſchreibender und hiſtoriſcher Wiſſenſchaft. Den langen Linien dürrer Stammbäume erſprießt ſichtbarer ſtets der Geiſt der Geſchichte; ſie bewährt, eine truglose Deuterin der Gegenwart, Prophetin der Zukunft dem Geweiheten, immer mehr und mehr ihren ſegensreichen Einfluß auf die Ausbildung der Menſchheit: wohin mit einem Wort der forſchende Blick auch jetzt ſich wenden möge, überall reift nutzbare Frucht reichlich am Baume der Erkenntniß. Zu demſelben klimmte man ehedem meiſtens nur hinan auf ganz geſonderten Sproſſen; jetzt verflechten auf das innigſte ſich alle nach den verſchiedenſten Richtungen hinlaufende Zweige: gefunden iſt des Wiſſens Harmonie, und die Einheit der Wiſſenſchaft ſtrebt mit hellem Bewußtſein hin zur Bereicherung und Veredlung des Lebens, ja man kann wohl ſagen, zur Verklärung des Daſeins.

Aehnliches nun läßt im allgemeinen ſich bis jetzt nicht behaupten von der Kunſt; ſie weiß dieſe ihr nicht minder zuſtehende hohe Richtung noch nicht, gleich der Wiſſenſchaft, zu vereinen mit freieſter innerer Selbſtſtändigkeit. Der volle Zauber ihrer möglichen Wirkungen durchdringt noch nicht mit deutlichem Bewußtſein alles Schaffen und Wirken; noch verſchönt die Kunſt nicht mit voller ihr inwohnender Kraft das Leben der Menſchheit. Es kann aber auch ſo ſegensreiche Frucht nimmermehr der Kunſt erblühen, ſo lange ihr ſelbſt die allbelebende harmoniſche Einheit noch

mangelt. Die gesonderten Sphären durchkreisen hier einander noch nicht überall mit sichtlichem Einfluß, sämmtliche schöne Künste schreiten noch nicht fort in innigster sich gegenseitig fördernder Wechselwirkung. — Dieser hohe Geist der innern Harmonie ist es, der aus den Denkmalen des classischen Alterthums vernehmlich zu uns spricht; in der größeren Zusammenstimmung aller Künste erreichte eben jede einzelne Sphäre eine schönere Vollendung. Nirgend zeigt in der alten Kunst sich innere Abgeschlossenheit und Sonderung, mannigfache Einwirkung auf einander gewahrt man hier sogar noch bis hinab zu den scheinbar bedeutungsloseren Künsten. Dem lebendigen Spiele jugendlich kräftiger Bewegung lauschte auf den zahlreichen Uebungsplätzen schöner Gymnastik der Bildner; prüfenden Blickes nahm er seinen Sitz ein im Theater, wenn die Thymele und die Orchestra sich belebten mit Mimen und Pantomimen; man sah ihn aufmerksam verweilen, wo der Tanz seine bedeutsamen Kreise schön zu schlingen begann. Der holden Charis Regel und Gesetz entfaltete hier sich deutlich dem forschenden Blicke, die grazienvollsten Bildungen, wie etwa jene bekannten herkulanischen Tänzerinnen, schienen, zauberisch ins Leben gerufen, hernieder zu steigen von den schön gemahlten Wänden; denn es blickte ja wiederum die Orchestik als belebte Malerei unverwandt stets hin auf die Schönheitslinie der Plastik. In solcher Weise verschmolzen einst sonder scheidenden Rangstreit mehr oder minder alle Künste: wie die Welten unter ewigem Gesetz der Wechselwirkung

ſich ſchwingen um die Sonne, alſo kreiſten auch die geſonderten Kunſtſphären in einander um einen ſtrahlenden Mittelpunkt, um die hohe urbildliche Schönheit. Nicht leere abſtrakte Grübelei aber, lebendiges Anſchauen vielmehr des Schönſten in der Schöpfung führte einſt zu näherer Erkenntniß ihrer wahren Weſenheit: der Menſch, Gottes lichter Abglanz, ward gleichſam regelnder Kanon alles Schönen; wenigſtens ſind die Unterſuchungen alter Weiſen über die Erſcheinung der Schönheit mehr oder minder ſtets verwebt mit einer preiſenden Verherrlichung der menſchlichen Natur. Deren immer höhere Vervollkommnung, harmoniſche Ausbildung von Geiſt und Seele und Leib ward, ausgehend von ſolchem Mittelpunkte, das natürliche Ziel aller Kunſt: Poeſie und Muſik, Gymnaſtik und Orcheſtik ſammt den plaſtiſchen Künſten ſollten, ſelbſtſtändig zwar in ſich, doch im eng vereinten Streben ſichtbar hinwirken auf die Bereicherung und Verſchönerung des Lebens, auf die Verklärung des Daſeyns.

Aus ſolchem Geſichtspunkt, in alſo beſtimmter Richtung vornehmlich, betrachtet das Weſen aller ſchönen Kunſt der göttliche Platon, und mit ihm in neuerer Zeit ein lichtvoller Denker über das Heil der Menſchheit, der edle Herder. Wie die Sonne der Wiſſenſchaft jetzt mit immer hellerem Strahl das geiſtige Leben kraftvoll zu durchdringen beginnt, alſo auch ſoll der magiſche Helſchein der Kunſt das Gemüth durch alle Tiefen ſtets mehr und mehr erfüllen von lichter,

beſeligenden Ahnung des überirdiſch Schönen. So groß-artige, ſegensreiche Wirkungen nun ſprechen jene Weiſen zwar den ſchönen Künſten als möglich zu, ihre Anſicht iſt aber nirgend weiter durchgeführt in einem beſtimmten darauf gebaueten Syſteme, wie dieſes denn hier, entfernt wenigſtens, verſucht iſt in den nachſtehenden Beiträgen zur allgemeinen Kunſtlehre. Dem gemäß zerfällt dieſelbe natürlich in zwei Haupttheile. Zunächſt wird in einer Reihe geſonderter Abhandlungen geredet über verſchiedene äſthetiſche Gegenſtände, bei deren freier rein objectiver Beſchauung jene feſte Grundrichtung nur hier und da bemerkbar werden kann; darauf aber iſt in der zweiten Abtheilung die Kunſt ganz ausdrücklich betrachtet nach ihrem möglichen Einfluß auf das Leben. Alle nachbildenden Künſte, deren todte Schöpfungen neben dem Menſchen hinausfallen, ſtehen, unbeſchadet ihrer hier nur lichter noch erſcheinenden Hoheit, in ſolcher Anſicht nothwendig hinter denjenigen zurück, welche ganz unmittelbar die menſchliche Natur ſelbſt verſchönend berühren müſſen, indem ſie nur zur Erſcheinung kommen in und an dem lebendigen Seyn. Bewegung aber iſt dabei das weſentlichſte Element alles Schönen, die allgemeine Unterſuchung über die Schönheit der Bewegung bildet alſo, dem einmal erwählten Standpunkte nach, hier den eigentlich einleitenden Anknüpfungspunkt, dem zunächſt in folgerechter Ordnung die Künſte der ſchönen Körperbewegung unmittelbar ſich anreihen. Wenn die bisher noch nicht vorhandene genauere Betrachtung derſelben nächſt der

eben erwähnten allgemeinen ästhetiſchen Unterſuchung eine weſentliche Lücke in der bisherigen Kunſtlehre einigermaaßen nur ausfüllt, wenn die mögliche Harmonie und Wechſelwirkung aller ſchweſterlichen Künſte von einer neuen Richtung her, näher dadurch nachgewieſen iſt: ſo werden auch die ein abgeſchloſſenes Ganze bildenden ſpäteren Abhandlungen des erſten Bandes vom Charinomos ſich vielleicht einiger Anerkennung erfreuen dürfen, wenn gleich ein allgemeineres Intereſſe dabei höchſtens nur erregt werden mag durch die Neuheit des Gegenſtandes. Der zweite Band dieſer ergänzenden Beiträge zur Kunſtlehre bewegt ſich zwar meiſtens in bekannteren zum Theil vielfach ſchon unterſuchten äſthetiſchen Sphären, doch aber lohnt auch hier noch die Auffindung manches Neuen wohl jederzeit die fleißige Bemühung deſſen, der offenen Sinnes gewandelt iſt an der Quelle des Schönen. Reichlich entſtrömt ja dieſelbe immer noch in friſcher vielfach anregender Kraft den prangenden Hügeln der ewigen Roma; wahrhaft bedeutungsvoll zeigen hier, ein ſinnreiches Abbild der äußeren mächtig zum Geiſte redenden Kunſtwelt, des Vatikan erhabene Hallen um den ſtrahlenden Gott des Schönen alle Muſen harmoniſch vereint. — Einer der heilbringenden Schweſtern nun empfehlen, nach uraltem Herkommen, alle Beſtrebungen in dem Gebiete der Kunſt ſich gern zu beſonderem Schutz; dem Charinomos bleibt dabei keine weitere Wahl: als natürliche Führerin erſcheint hier von ſelbſt die Geſpielinn der Grazien, die holde Terpſichore. Möge doch recht bald er-

reicht werden, was in der zunächst folgenden Deutung hingestellt ist als ihr höchstes Ziel; möge der gleichmäßigsten Ausbildung aller schönen Künste, und der daraus natürlich entspringenden harmonischen Wechselwirkung derselben, doch zeitig die reichlichste Frucht erwachsen der Gesammtveredlung des menschlichen Daseins!

Berlin, 1825.

Carl Seidel.

Abhandlungen des ersten Bandes.

I.

Ziel der Muse . . . . . Seite, 3

II.

Schönheit und Kunst . . . . . — 8

III.

Neue Eintheilung der schönen Künste . . . . — 36

IV.

Schönheit der Bewegung . . . . . — 81

V.

Umrisse zu einer künftigen Pantomimik . . . . — 141

VI.

Theorie der höheren Orchestik . . . . . — 214

VII.

Das pantomimische Drama . . . . . — 313

VIII.

Das Hyporchema . . . . . — 485

IX.

Beiträge zur Bücherkunde der allgemeinen Kunstlehre . — 551

Terpsichore.

Erste Abtheilung.

Kunst.

Noch stehen viele sogenannt schöne Künste in zu hohem, andere ungleich mehr bildende, anständigere, nutzbarere in zu geringem Werth; die Waage des Urtheils ist in der Hand der Zeit; sie, die sich langsam besinnt und dann schnell entscheidet, wird manche Gewichte ändern.

Herder.

I.

Ziel der Muſe.

Terpsichore affectus citharis movet, imperat, auget.
Ausonius.

Alle Kunſtlehre kann, wie jede wahre Wiſſenſchaft, nur Ideen in das Leben fördern, die mehr oder minder eine beſtimmte Richtung haben, auf die weitere Entwickelung und Fortbildung der Menſchheit. — Sind nun gleich deren höchſte Ideale nimmer zu erringen, ſo ſteht die Geſammtkultur doch ſicher noch weit entfernt von einem ſchönen erreichbaren Ziel. Dieſem näher und näher führt den Menſchen, nächſt regem Streben nach Tugend und Wahrheit, nur eine möglichſt harmoniſche Ausbildung aller ſeiner geiſtigen und leiblichen Kräfte. Manches der Art iſt in den neueren Zeiten wohl ausgeſprochen worden; entweder aber ſind dieſe Stimmen ungehört verhallt; oder es mangelte den aufgeſtellten Syſtemen ſelbſt eine wahrhaft praktiſche Richtung auf die gleichmäßige Entwickelung von Kopf und Herz; von Geiſt und Leib. —

Dieſer Leib nun, obgleich er einen weſentlichen Theil des menſchlichen Seyns ausmacht, ob er auch ſeine tiefen Wirkungen auf die Seele in jedem Augenblick äußert, iſt dennoch in allen innigen Wechſelbeziehungen, in aller ſei-

ner Schöne und Bildsamkeit bisher noch viel zu wenig beachtet worden. Oefter sogar hört man den menschlichen Körper, dieses erhabenste Meisterstück der organischen Schöpfung, Urbild und Kanon aller Schönheit, als eine drükkende Hülle verschreien, die nur allem lichtern Aufschwung der Psyche widerstrebt. — In hellen Momenten höherer Ahnung und Weihe, hat wohl ein jeder das Beengende des Irdischen gefühlt; darin aber liegt kein Grund zu dessen Geringschätzung und Vernachläßigung. Denn es behält nun einmal, alles tiefen Sehnens ungeachtet, die Menschheit als großes Halbtheil den irdischen Leib; der dem Geiste nur um so weniger als lästige Fessel erscheinen wird, je mehr man ihn in harmonischer Ausbildung berükksichtigt. — Manche rein sittliche Zwecke sogar; Unterdrückung verderblicher Neigungen und Triebe, die man auf ascetischem Wege vergeblich zu erringen strebt, werden, beiläufig gesagt, leichter erreicht, wo alle körperlichen Kräfte wahrhaft ausgebildet sind zu einer möglichst lebendigen und schönen Thätigkeit. Die kunstgemäße Uebung derselben endlich muß alsdann auch der freiesten Seele nothwendig ein ächt menschliches Vergnügen gewähren.

Wird nun durch seltene Ausbildung der Körper im freien Spiel ein wandelndes Gemälde, heller Spiegel inneren geistigsten Lebens; gleichsam nur Seele in räumlich sichtbarer Erscheinung: so entspricht solche Leistung vollkommen aller Idee einer schönen Kunst. — Von diesen Künsten des Lebens nun, wie überhaupt von aller Schönheit, die nur durch Bewegung erscheint, wird in diesen Beiträgen zur Kunstlehre besonders geredet. Das innere Wesen jener Künste; ihre verschiedene Verknüpfung untereinander; die Beziehung derselben zu andern Künsten und endlich zum Leben selbst, sollen in möglichst geordnetem Zusammenhange dargestellt werden. — Von manchen einzelnen Theilen dieser Untersuchungen handeln bereits ältere und neuere Schriften: meistens aber zeigt sich darin ein beschränkter, bisweilen ganz verfehlter Standpunkt; oder sie liefern zwar

schätzbare, aber nur kurze Fragmente. In einzeln zerstreueten Bemerkungen ermuntern indessen geistvolle Denker zur gründlichen Betrachtung jener, von ihnen sehr geschätzten Künste, die wohl bisher in ihrem ganzen Umfang noch nicht gehörig gewürdigt werden konnten. Das Streben nach einer umfassenden Kunstwissenschaft ist noch zu neu, als daß man sich bereits nach allen Richtungen hätte erschöpfend verbreiten können: mit kaum begreiflicher Einseitigkeit sind nur zu lange alle Forschungen in diesem Gebiete behandelt worden. — Nachdem Aristoteles und Cicero, Quintilian und Longin über Dichtkunst und Redekunst geschrieben hatten, gingen alle Untersuchungen über das Schöne und Erhabene nur von diesen Künsten aus. Baumgarten selbst, der sogenannte Gründer der Aesthetik, hatte noch keinen allgemeineren Standpunkt: Bildnerei und Mahlerei, diese jetzt so hoch gefeierten Künste, wurden von ihm kaum dem Namen nach berührt. — Eben so dürftig und oberflächlich nun beinahe behandelt man noch heut in den meisten ästhetischen Lehrbüchern die Künste des Rhythmus. Ueber die Musik und deren zauberische Schönheit ist zwar in neueren Zeiten unglaublich viel phantasirt worden; der denkende Tonkünstler dürfte aber dabei wenig Ersprießliches finden zur näheren Erkenntniß und Fortbildung seiner Kunst. Die mimischen Künste endlich, obgleich Lessing und Engel deren ästhetischen Werth genügend dargethan haben, werden noch kaum als wirklich schöne Künste betrachtet von manchem gelehrten Kenner. Auf dem einförmigen Wege philologischer Ausbildung blieben ihm des Lebens schön bewegende Künste fremd: zu tiefen antiquarischen Untersuchungen zeigen diese keinen besonders reichen Stoff; Grund genug also, dieselben gering zu achten.

Die Kunstlehre kann aber, wie jede andre Wissenschaft, nur durch gleichmäßige Beschauung und Würdigung aller ihrer Theile sich gestalten zu einem organisch vollendeten Ganzen. Zweige eines Stammes sind überdies in objectiver Anschauung alle schönen Künste, deren Zusam-

menhang und innige Wechselwirkung, vieler scharfsinniger Parallelen ungeachtet, noch keinesweges genügend dargethan ist. — Untersuchungen der Art können nur ausgehen vom Quell aller Kunst, vom Leben selbst, das sich idealisch abspiegelt in den Künsten des Lebens. Poesie ist schön bewegtes geistiges Leben; Mimik ist Seelenausdruck in schöner Körperbewegung: in diesen beiden Lebenskünsten ist alle übrige wahrhaft schöne Kunst begründet. Mahlerei und Bildnerei, welchen Gegenstand sie auch behandeln mögen, borgen in reinster artistischer Würdigung die Schönheit der Idee stets von der Poesie; den Ausdruck aber, die Ruhe des Götter-Ideals mit eingerechnet, von der Mimik. [1] Die Musik, in ihrer ätherisch verschwimmenden Luftgestalt, schwebt gleichsam zwischen jenen beiden Künsten des Lebens. — Auf einer gewissen Höhe abstrakter Kunstbildung wird sie zwar für sich allein zu mannigfaltiger Leistung gezwungen: in natürlichster wirksamster Schöne erscheint jedoch die Tonkunst, wenn sie im begeisternden Gesange mit der Poesie verschmilzt; oder wenn sie mit des Rhythmus bewegender Kraft die Körper dahinreißt im lyrischen Schwung der Orchestik. — Verschwimmen endlich aber alle drei Künste des Lebens auf des Taktes gleichmäßig steigender Woge in einander; dann erreicht dieser Verein seine höchste, jetzt nicht gekannte Wirkung. —

Im holden Kreise der Musen nun strebt stets nach umfangender Vereinigung des Rhythmus gebietende Herrin; der Grazien liebste Gespielin; die allbewegende Terpsichore. Durch ergötzenden Unterricht bewegt sie nach uralter Bestimmung die Geister; [2] oder sie erregt mit sanften Klängen der siebengesaiteten Lyra die Herzen. [3] Vertauscht sie aber die harmonische Leier mit den belebteren Tönen der

1) Dieses Wort, in oben angedeutetem Sinne genommen, erinnere hier nicht an moderne Tänzer-Attitüden, oder an manierirte Schauspieler-Geste. d. V.

2) Diodor. Sicul. IV, 8. — Fulgentius mythol. I, 14.

3) Auson. Id. XX. 5. —

Flöte;[4] oder läßt die Reigenliebende[5] der Handpauke wirbelnden Schlag zu leichtem Gesange ertönen: dann reißt des Rhythmos siegende Gewalt Seelen und Körper allmächtig dahin. Die Musen selbst, ihre gewohnten Beschäftigungen verlassend, umschlingen sich zu leicht schwebendem kreisenden Chor, und huldigen im holden Verein dem göttlichen Urbild der Schönheit.

Gleich dieser mythischen Deutung, mögen denn auch in erfreulichen Zeiten eines wachsenden Kunstsinns die schönen Künste gemeinsam hinanstreben zur Vollendung! — Alle Priester im Tempel des Schönen mögen, sonder Hader und kleinlichen Rangstreit, sich einander fördernd die Hände reichen; eingedenk jener gewichtigen Mahnung unseres Schiller:[6]

„Nur aus der Kräfte schön vereintem Streben
„Erhebt sich wirkend erst das wahre Leben."

4) Pitture d'Ercol. vol. II. pag. 28. —
5) Lil. Greg. Gyraldi op. vol. I. p. 563.
6) Huldigung der Künste.

II.

Schönheit und Kunst.

Diejenigen Seelen, denen eine Erinnerung des ehedem geschauten Heiligen — der göttlichen Schönheit — stark genug beiwohnt, wenn sie ein Ebenbild des dortigen sehen, werden entzückt, und sind nicht mehr ihrer selbst mächtig; was ihnen aber eigentlich begegnet, wissen sie nicht.

Plato.

Die höchste Schönheit ist in Gott; ihr lichtestes Abbild auf Erden ist der Mensch. — Er, der leiblich Geborene, geht nicht allein zu Gott; sondern er kommt, ein ewiger Geist, auch von Gott; und so trägt er in sich ein Andenken jenes früher geschauten Heiligen, der himmlischen Güte und Liebe; der göttlichen Wahrheit und Schönheit. In diesem seligen Erinnern liegt der tiefe Grund des mahnenden Strebens nach Gottähnlichkeit durch Tugend und Liebe; und diese ist, wie Plato sagt, [1] um so reiner, je mehr ein lebendiges Andenken früherer Weihe in uns wohnt. — Dieses aus den verborgensten Tiefen unseres Hierseyns heraufdämmernde Geheimniß treibt uns zu rastloser Forschung nach Wahrheit: jedes Auffinden derselben ist gleichsam nur ein hell werdendes Erinnern des Ewigen. —

Wenn wir nun auch den uns inwohnenden Sinn für das Schöne begründet finden in dem Andenken göttlicher Vollkommenheit, so wird mit dieser Hinweisung auf dessen Urquell indessen wenig näher Bestimmendes ausgesagt von

1) Plato Phaedrus p. 346. (edit. Lugd. 1590.)

der Schönheit. Es geht höchstens daraus hervor, daß dieselbe uns, wie das letzte Grundwesen aller Dinge, in ihren innersten Tiefen nimmer völlig klar werden kann; und daß man ferner in ihrem Gebiete wenig gewinnt durch wortreiche Zergliederung. — Das höchste Gute, die lichte Wahrheit werden, nach ihrer geistigeren Natur, näher oder ferner berührt auf dem Wege logischer Formeln und abstrakter Definitionen; anders ist es hingegen mit dem innersten Wesen der Schönheit. Sie, die auch in ihrer höchsten Erscheinung beruht auf eine wunderbare Verschmelzung des Geistigen mit dem Sinnlichen — auf einen verkörperten Ausdruck einer Idee — wird minder erfasst im scharfsinnig umspinnenden Wort. — Plato dieser lichthelle Schauer in das göttliche Geheimniß der Kunst, versucht daher keine weitläuftige Zergliederung derselben; er sagt vielmehr; [2] „wer da meint eine Kunstlehre in Schriften so zu hinterlassen, und auch, wer sie so aufnimmt, als ob etwas deutliches und sicheres durch die Buchstaben kommen könne, der ist im Irrthum." — Aus dem Gebiet rein abstrakter Schönheits-Ideen verweis't uns sogar eine Metaphysik des Schönen selbst, indem ihr Verfasser darin sagt: [3] „rücken wir aber das Schöne als ein Objekt über alle Sphären der Sinnenwelt hinauf, so verwandelt es sich in einen trockenen Begriff, den der Verstand zwar noch lange verarbeiten, aber nicht so umgestalten kann, daß das Objekt als schön empfunden werde." — Wenn also über das Wesen der Schönheit etwas Näheres bestimmt werden soll, so muß sie erfasst werden von einem minder abstrakten Standpunkt, den wir nach einem Ausspruche Schellings [4] annehmen in der lebendigen Mitte zwischen Seele und Natur. —

Indem wir nun diese Bahn einschlagen, tritt uns zunächst als vollendetste Erscheinung in der Natur entgegen

2) Plato loc. cit. p. 356.

3) Bouterwek. Ideen zur Metaphysik des Schönen. S. 14.

4) Schelling über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur. S. 3.

der Mensch. — Wenn alle Schönheit nur angeschaut wird in der Offenbarung eines Geistigen in sinnlich vollkommener Gestaltung, so ist der Mensch mit dem lichten Himmelsfunken ewigen Geistes, mit dem schönen bildsamen Leib, in dieser zwiefachen Natur bereits ein wirkliches Kunstwerk, eine wahrhaft ästhetische Erscheinung. Mehr noch begründet wird diese Kunstansicht der Menschheit durch die derselben inwohnende plastische Kraft; nicht allein den Geist, sondern auch den Körper mit Freiheit ausbilden zu können zu Adel und Schönheit. [5] — Eines näheren Erweises der menschlichen Schöne bedürfte es eigentlich nicht: unser geistiges Seyn erlaubt gar keine Parallele, und auch die räumliche Gestalt könnten wir gleich Sulzer [6] ohne weiteres annehmen als den vollkommensten sichtbaren Gegenstand. Ein anderer Schriftsteller meinte indessen, [7] daß diejenigen Sachen, welche am stärksten in die Sinne fallen, häufig am unbekanntesten wären, deshalb schrieb er ein besonderes Werk über die menschliche Schönheit, bei deren Beschauung wir denn auch hier noch einen Augenblick verweilen.

Hoch gefeiert ward des Leibes erhabene Schöne bereits in vielen älteren und neueren Schriften. [8] Novalis sagt unter andern: [9] „es giebt nur einen Tempel in der Welt, „und das ist der menschliche Körper." Am innigsten und lebendigsten aber ist von dessen heiliger Schöne durchdrungen der edle Herder. Er, der große Beförderer einer harmonischen Ausbildung der Menschheit, hat auch den Werth

5) Über dieses der Menschheit hier zugeschriebene Vermögen der freien Bildsamkeit zur körperlichen Schöne wird ein mehreres beigebracht werden in einigen der folgenden Abschnitte. d. V.

6) Sulzer Theor. d. sch. Künste. Art. Schönheit.

7) Nicolai von der Schönheit des menschlichen Körpers. S. 13. (Halle 1746. 8.)

8) Athenäus Deipnos. lib. XIII. p. 565. (edit. Casaub. 1612.) Barthol. Maranta. Lucullinarum quaestionum lib. V. p. 327. (Basil. 1564.)
J. C. Leuchs von der Schönheit des menschlichen Körpers. Eine Preisschrift (Nürnberg 1822) etc. etc.

9) Novalis Schriften Th. 2. S. 171. (3te Aufl. Berlin 1815.)

ihres räumlichen Theils am vollkommensten erkannt, und dessen hohe Bedeutsamkeit in das hellste Licht gesetzt. Ihn lese man, [10] wenn man klar erkennen will, die plastische Schönheit eines irdischen Leibes, den die liebende Hand des Ewigen schuf einer unsterblichen Seele zum zeitigen Wohnsitz.

Hülle, die du einen Funken ewigen göttlichen Lebens birgst, du konntest nur schön seyn: schön in Ruhe; schöner in lebensthätiger Bewegung, die wir hier unserem Zwecke gemäß, in leichtem Umriß abzuschildern versuchen. — Gleich sanft gerundeten Säulen [11] trägt der kräftige Fuß schwebend die hehre Gestalt; deren Antlitz hinauf gerichtet seyn sollte zu der Sterne lichterer Heimath. [12] Reines Elfenbein ist, zartesten Organismus umhüllend, der Leib; und die Arme sind leicht gewundene Cylinder, [13] die in freiester Bewegung auf und nieder spielen in wellenförmigen Linien der Schönheit. Meereswogen gleich stürmen sie auf in männlicher Kraft, wenn es gilt den heißen Kampf für den angestammten Heerd, für Freiheit und Vaterland: gleich wiegendem Zephyrgekräusel schaukeln sie in leisester Zartheit den schlummernden Säugling; und den lächelnden Schläfer durchbebt, von Mutterliebe umfangen, ein helles Erinnern aus Eden. — Tausendfacher Schöne voll ist der Arme lebensthätige Bewegung; aber wie schön sind sie auch ruhend im seligen Augenblick, wo sie in sanfter Wölbung vorgebogen eine weite Liebespforte bilden, die sich umklammernd schließt, wenn da eingegangen ist zum Herzen voll heiliger Treu der langentbehrte Freund, die hold erröthende Braut. — Was aber soll ich nun erst sagen von dem wiegenden Haupt, wo lichteres Leben des nimmer ruhenden Geistes stets dem schwimmenden Auge entblitzt: wo an der

10) Herder. Plastik S. 67—89. (Ausg. Riga 1778.) Calligone Th. III. S. 180—185. (Ausg. Leipz. 1800) u. a. a. O.

11) Hohelied 5, 15.

12) Ovid. Metam. lib. I. 85.

13) Herder. Plastik.

Himmelswölbung der Stirn von der Gedankengegend her die Gewölke auf und nieder ziehen; und wo ein Hauch der Grazien weht um den spielenden Mund, wenn des Wortes Musik in leicht wogendem Rhythmos dahinströmt. — Hier athmet das Leben; hier treibt es und wogt es beständig; hier mahlet sich stets ein schimmernder Abglanz der schönsten Seelenbewegung! — Schauet doch in des Angesichtes leuchtender Verklärung einen himmelan schwebenden Geist, durchstrahlt von Gottes Glanz und Herrlichkeit! — Sehet in dem schmelzenden Ausdruck, in den Blicken voll Sehnsucht und Liebe, eine schöne selige Menschenseele, ganz versenkt in dem Himmel auf Erden. — Wie schön! Wie herrlich! Wie groß! — Reizend nur, aber unnennbaren Zaubers voll, erzittert hier auf jugendlich zarter Wange die Purpurrose der Schaam; wo sie entblüht, da wehen edenische Hauche aus fernen Paradiesen herüber. Lieblich bewegt auch der Unschuld kindliche Freude ein selig heiteres Antlitz; man sichet, es jauchze die Seele, und feiere geistige Tänze. — Aber welche Züge treten uns dort mit unwiderstehlicher Gewalt entgegen? Es ist der sanften Rührung, ist des Mitleids mächtig überwältigender Ausdruck. Jetzt zeigt der leis' erbebende Mund den schönen Kampf der still verhaltenen Thräne; allein umsonst. Schon perlet der lichte Himmelsthau sanft hernieder; und nun blitzt aus dem schimmernden Auge nicht mehr eines Menschen Seele; es strahlt in reiner Liebe — ein Gott!

Preis und Dank für all seine Huld werde denn dem gütigen Schöpfer! Unendlich schön, erhaben, schauerlich groß [14] ist gebildet unsere irdische Hülle; ein heller Spiegel des lichteren Geistes. — Elende Niedrigkeit allein findet in des Leibes hehrer Schöne nur Anlaß sinnlicher Reizung; [15]

14) Psalm 139. 14.

15) Wer aber noch frische Weihung an sich trägt, und das damalige vielfältig geschaut hat, wenn der, ein Gottähnliches Angesicht erblickt, oder eine Gestalt des Körpers, welche die Schönheit vollkommen darstellen: so schaudert

kurzsichtiges Frömmeln nur schaut, Gottes Rathschluß eigentlich meisternd, im Körper eine lästige Fessel des Geistes. — Mit dem irdischen Leibe spendete des Ewigen Weisheit und Güte uns zwei der herrlichsten Gaben: der Liebe mächtige Sehnsucht, und das Vermögen zur Kunst. — Hervorspressend aus niederer Erde treibt der Lebensbaum der Liebe zu den Wolken empor. Unten am Boden keimen die wuchernden Treiber irdischen Verlangens; Triebe ein und desselben Stammes, rein und schön; wenn die Gallwespe der Lust mit thierischem Gifte nicht häßlichen Auswuchs verursacht. Höher und höher aber knospet der Mutterliebe zarte Himmelsblüte; der Freundschaft labende Frucht; bis endlich in reinerer Höhe des Baumes weit gedehnte Zweige liebend zu umfangen streben: Menschen, und Erde, und Himmel. — Wohnt indessen auch eine Liebe geistigeren Ursprungs, in Wesen höherer Art, so entbehren diese doch die schöpferischen Freuden der Kunst. Diese Himmelsblume enthlüht nur der Erde, ist unablösbar in dieselbe verwachsen mit dreifacher Wurzel, benannt: Form, Farbe und Ton. — Genährt am Born der edelsten Freude; von fern her befruchtet mit Blütenstaub der Liebe; [16] von Lebenshauchen bewegt, und durchstrahlt vom reinen Himmelslichte der Idee; hebt sie ihren neunfach strahlenden Wonnekelch hinauf zum Aether. — In der Kunst feiert die Sinnenwelt ihre reinsten edelsten Triumphe; sie ist der schön vereinigende Mittelpunkt des Räumlichen mit dem Geistigen. Ein Abglanz göttlicher Schöpfungskraft durchblitzt in der Ausübung der Kunst den Menschen: sie ist daher des

---

er zuerst, und es wandelt ihn eine Furcht an von damals. — Plato l. c. p. 346.

16) Das magische Band zwischen Liebe und Kunst ist bisher noch wenig erkannt worden, obgleich die Alten bereits, sinniger Sage zu Folge, die Liebe betrachteten als die Erfinderin der schönsten Künste. (Siehe z. B. Plin. nat. hist. lib. 35 c. 43.) Indessen wäre darüber Vieles beizubringen, das ich aber künftig erst ausführlich darlegen werde in dem besondern Werke: Pygmalion, über Liebe und Kunst.

d. V.

irdischen Daseyns schönste Blüte; ist der Menschheit schönes alleiniges Eigenthum. — Kann die Psyche, lichterer Sehnsucht voll, nicht heimisch werden im Irdischen durch das Hochgefühl der göttlichen Schönheit ihrer leiblichen Hülle; vermag der Liebe süßer Lebensruf sie nicht willig hienieden zu bannen: so feiert sie doch ihr glückliches Versöhnungsfest mit der Sinnenwelt in der Kunst. Nur auf Erden blühet deren Lust und Wonne; reinerem Daseyn fremd nach Schillers tröstendem Ausspruch: [17]

„Dein Wissen theilest du mit vorgezogenen Geistern,
„Die Kunst, o Mensch, hast du allein."

So verschwimmen denn in dem wunderbaren Daseyn des Menschen harmonisch in einander, Göttliches und Irdisches, Leben und Schönheit; Liebe und Kunst. — Soll nun von dieser, und von dem in ihr zur Erscheinung gebrachten Schönen noch etwas näheres gesagt werden, so analysiren wir hier zu diesem Zweck weder Gedichte, noch Statuen oder Gemälde. Kunstwerke können, wie schon Andere näher dargethan haben, [18] niemals Regeln abgeben für die Kunst: die Untersuchung derselben ist indeß, wie sich früher ergab, auf rein abstraktem Wege nicht zu führen; und so gilt uns denn hier als einzig leitender Canon, der im Vorigen als höchstes Schöne erkannte Mensch. In diesem Kunstwerk von hoch erhabener Meisterhand fanden wir bereits die erste Bedingung alles Schönen, den lebendigen Ausdruck eines Geistigen in sinnlich vollkommner Erscheinung. Hier erblicken Herder und Lavater [19] schönste Einheit im Mannigfaltigen; hier haftet stets als wesentliche Eigenschaft das Charakteristische, das nach Schelling [20] die wirksame Grundlage alles Schönen bleibt. — So kann

17) Schiller, die Künstler.

18) z. B. E. Burke. Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. S. 80 (Deutsche Ausg. Riga 1773.)

19) Lavater. Physiognomische Fragmente Th. I. S. 5.

20) Schelling über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur S. 29.

uns denn nach diesen Andeutungen die reine Natur des Menschen Regel und Muster zeigen aller Schönheit; deren Himmelsgabe, den ältesten Urkunden gemäß,[21] zum gemeinsamen Antheil werden mußte für Mann und Weib. — In dem erschaueten innigen Verschmelzen dieser Doppelerscheinung nun gestaltet sich vielleicht heller ein lebendiges Bild des göttlich Schönen; versuchen wir daher, die darin sich findenden geistigen und leiblichen Eigenschaften, in der Natur zwar nicht streng geschieden, doch aber nach ihrem Wesen dem einen oder dem andern Geschlechte angehörend, mit einer gewissen Ordnung gegenüber zu stellen in folgendem Schema:

21) Genesis I. 27.

Gott
höchste Schönheit.
Abbild.
Mensch.

Mann	Weib
Stärke	Milde
Kraft	Zartheit
Ernst	Unschuld
Größe	Einfachheit
Würde	Anmuth
Adel	Liebreiz
Hoheit	Grazie
Pathos	Ethos
das Feierliche	das Rührende
das Erhabene	das Naive

Schönheit.
In
freier Bildsamkeit:
Kunst.

Idee	Erscheinung
Ausdruck	Eindruck
Objectivität	Subjectivität
Kunst-Wahrheit	Natürlichkeit
Klarheit	Reinheit
Originalität	Neuheit
Symmetrie	Harmonie
Einheit	Mannigfaltigkeit.

Vollkommenheit
der
Schönheit.
Ideal.
Gott.

Bevor nun auf diesem Wege die Beschauung des Schönen in seiner Wesenheit weiter versucht werden kann, muß zunächst noch einiges angemerkt werden über unser vorstehendes Schema. Die darin aufgeführten männlich oder weiblich schönen Eigenschaften selbst [22] werden wohl für völlig naturgemäß ohne Weiteres anerkannt werden; die verschiedene Gegenüberstellung aber, bei der es hier durchaus nicht auf strengen Gegensatz ankam, bedarf wohl hin und wieder einiger Erörterung. —

Wenn wir zum Beispiel den Ernst mit der Unschuld zusammenreiheten, so meinten wir; diese sey unzertrennlich von lauterem Frohsinn; Traurigkeit stehe mit deren eigentlichem Wesen in Widerspruch: daher fanden wir, dem edlen Ernste gegenüber, in der Unschuld den reinsten Ausdruck schöner Heiterkeit. — Größe und Einfachheit stehen nur ihrer mehr männlichen oder weiblichen Natur nach einander entgegen; sie bilden keine Gegensätze, vielmehr gesellen sie sich gern zu einander, [23] und ihr Verein neigt sich alsdann zur erhabenen Schönheit. [24] — Ueber Anmuth und Würde ist für unsere Aufstellung bereits Manches gesagt; [25] besonders in einer Stelle des Cicero, [26] die uns zunächst eine Veranlassung gegeben hat, alle Eigenschaften des Schönen, in Uebereinstimmung mit der Idee dieses Werkes, zu betrachten unter der Form einer Geschlechts-Verschiedenheit. — In der Hoheit erscheint vielleicht des Mannes ergreifendste Schöne, während als solche die Grazie sich dem Weibe bei-

22) Definitionen und genaue Erläuterungen dieser verschiedenen Eigenschaften des Schönen wären hier am unrechten Ort; sie gehören für das eigentliche Lehrbuch der Aesthetik. d. V.

23) Winkelmann Gesch. d. Kunst p. 525. (Ausg. v. 1776.)

24) Herder. Kalligone Th. III. S. 114.

25) Schiller über Anmuth und Würde. S. 306. (Kleine pros. Schr. Th. II.).

26) Cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas: venustatem muliebrem ducere debemus; dignitatem virilem. Cicero de officiis lib. I. cap. 35.

gesellt: indessen vertragen beide Eigenschaften sich sehr gut, und spielen wundersam in einander über. Wir erkennen Alle eine weibliche Hoheit an; Venus Urania in irdischer Erscheinung, [27] es giebt aber auch eine mit der männlichen Natur verschmelzende Grazie, die schon Plato so gern dem Ernste mildernd beigesellen mag; [28] die, nach unserer Ansicht in diesem Sinne über dem Haupte des olympischen Jupiters thronte, [29] und von der noch Eberhard unter andern sagt: [30] „Diese männliche Grazie verschönerte Pabst Pius VI., „bei dessen Einzug eine fromme Nonne ausrief: wie schön „muß Jesus Christus seyn, wenn sein Statthalter so schön ist!" —

Pathos und Ethos, welche die Griechen schon ganz in unserem Sinne einander entgegensetzten, [31] bilden in der aufgeführten Schönheitsreihe gleichsam eine Gränze. Ihrem hier eingenommenen Orte zwar völlig angehörend, scheiden sie doch die natürlich schönen Eigenschaften der Geschlechter von den nur mehr oder minder im Geiste des Mannes oder des Weibes gemachten Kunstforderungen. — Beide, Pathos und Ethos, sind, wie wir später noch näher berühren werden, die wesentlichsten Bedingungen zur Erscheinung des Schönen. Die Leidenschaften verleihen der Kunst Ausdruck und Character: es sind die Winde, die im Meere des Lebens unser Schiff treiben; mit welcher der Dichter segelt, und der Künstler sich erhebt. [32] Der pathetische Ausdruck aber vergesellschaftet sich in der Kunst nothwendig mit dem Ethos, der Sittlichkeit: wo diese verletzt ist, da entflieht erröthend die reine himmlische Erscheinung des Schönen. Unser Zeitalter erkennt dies immer mehr und mehr: die Bühne zunächst hat gegen frühere Jahrzehnde offenbar

27) Winkelmann Gesch. d. Kunst S. 430. d. ang. Ausg.
28) Plutarch. Erot. p. 769. (Th. II. edit. Xyland. 1624.)
29) Quatre mere — de — Quincy Jupiter olymp. p. 271.
30) Eberhard, Handbuch d. Aesthetik Th. I. p. 64. (Ausg. Halle 1803.)
31) Longin. de sublim. XXIX.
32) Winkelmann G. d. K. S. 262. (Ausg. 1776.)

gewonnen an sittlicher Reinheit, obgleich noch sehr Vieles in dieser Hinsicht zu wünschen übrig bleibt. Jean Paul sagt sehr schön: [33] „Der Dichter darf der weiblichen Na„tur kein Opfer auf der Bühne befehlen, das nicht der „reinsten Jungfrau in der Lage anzusinnen wäre." Dahin muß es kommen, und dahin wird es hoffentlich kommen in der Kunst. —

Indem wir das Erhabene dem Naiven gegenüberstellen, welches übrigens auch Andere schon gethan haben, [34] sprechen wir aus, daß uns das Erhabene nur eine Gattung der Schönheit, nicht etwa ein Gegensatz des Schönen selber sey. In diesem Dualismus des Erhabenen und Schönen, der so lange in der Aesthetik geherrscht hat, fand das Wesen der Kunst nimmer eine genügende Einheit. Diese ist uns die Schönheit selbst, der sich die unter der Form des Männlichen und Weiblichen erkannte Doppelnatur derselben nur unterordnet. — Werfen wir nun einen Blick auf unser Schema, so erscheint das Erhabene gleichsam als die Verschmelzung, als die Total-Summe aller als männlich schön erkannten Eigenschaften; wobei wir nur noch bemerken, daß auch die Leidenschaften eine Quelle des Erhabenen sind. [35] Diese Beschauung führt jedoch besonders zu dem dynamisch oder kraftvoll Erhabenen, welches wir denn auch wegen seiner geistigeren Natur höher stellen, als das bloß extensiv oder mathematisch Erhabene. Indessen findet sich doch auch dieses zunächst begründet in der männlichen Natur, [36] deren Gesammt-Anschauung uns denn empor-

33) Jean Paul Vorschule d. Aesth. S. 716.

34) z. B. L. Bendavid Versuch einer Geschmackslehre S. 117. (Berl. 1799.)

35) Longin. de sublim. sect. VIII. p. 25. (edit. Weiske.)

36) Das Erhabene finden wir nicht allein an himmelhohen Alpen und weiten Meeresspiegeln, an Pyramiden und Phidias-Colossen; es liegt auch, wie schon früher angedeutet ward, in der menschlichen Natur. Hier erscheint es nicht etwa erst durch Handlungen einer ungeheuern Willenskraft, oder durch äussere königliche Pracht, welche nach Burke (vom Erh. und Sch. S. 124.) eine Quelle des

hebt zum Ideal der erhabenen Schönheit. — Betrachten wir nun deren Eigenschaften genau, so liegt in allen ein gewisses klares Selbstbewußtseyn, dessen Gegensatz uns hinleitet zur Beschauung der höchsten weiblichen oder naiven Schönheit, die dem geistigen Auge lebendig entgegentritt in der innigen Verschmelzung aller als weiblich schön erkannten Wesenheit. Eine süße hinschmelzende Bewußtlosigkeit, welche hier eben allen Eindruck des Erhabenen hervor-

---

Erhabenen ist: der einfach natürliche Mensch selbst vermag alle Wirkung des Erhabenen hervorzubringen auf einen für die lebendige Schönheit wahrhaft empfänglichen Sinn. Man sehe z. B. einen Feldbauer in Calabrien oder in der Terra di Lavoro. Vier schneeweiss glänzende Stiere mit kurzem aufwärts gerichtetem Halse, mit zwei Fuss hohen antelopenartig gewundenen Hörnern und mit Feuer sprühendem Auge, gehen in unbeschreiblicher Schöne vor dem antik geformten Pflug, hinter dem des Führers erhabene Gestalt fest und ruhig daherschreitet. Der grosse, wohlgebaute, markige Körper, normännische Abkunft bekundend, ist in dem warmen Klima fast ganz unverhüllt. Das einzige Gewand, das Hemd ist bei der Arbeit niedergestreift, und nachlässig um die Hüften geschlungen, von denen ein leichtes Unterkleid kaum bis an das Knie herabfliesst. So geht er einher in seiner ganzen Schöne, sprechenden Ausdruck in den Mienen, kühne Willenskraft im Auge. Spielend regiert die nervigte Faust den schweren Pflug, indefs die vorgestreckte Rechte die mächtig schnaubenden Thiere zügelt: es ist Alcides der Stierbändiger; es ist Jason, wie er in den colchischen Gefilden die flammenden Ungeheuer zwängt in das eherne Joch. — Ich versuche an dieser Stelle noch die Skizze eines Sämanns zu entwerfen, den ich in Terracina gesehen habe. Von ihm galt zunächst vollkommen Winkelmanns Behauptung, dafs der Kopf der meisten italiänischen Landleute in einem historischen Style seine Stelle finden könnte. Aus dem sprechenden Antlitz dieses Südländers strahlten der Muth und die Kraft eines Heros, welchen Namen seine ganze übrige Erscheinung rechtfertigte. Derselbe, etwa Dreifsig Jahr alt, war weit über sechs Fuss hoch, und dabei in dem schönsten Ebenmaafse ausgebildet. Man denke sich zu dem schönen dunkel gelockten Haupt eine hohe, mächtig breite Brust, schön gerundete Schultern, und Arme die da strotzen in markiger Kraft der schwellenden Muskelberge: es war der farnesische Hercules, durch ein Wunder ins Leben gerufen. Das mahlende Wort kann hier nur schwache Wirkung thun; man sehe solche Erscheinungen selbst, und fühle dann bei einem nur einigermaafsen empfänglichen Sinn, den hoch erhabenen Eindruck menschlicher Kraft und Schönheit. d. V.

zaubert, finden wir derselben überall beigesellt: reflectirende Selbstbeschauung vereint sich nicht mit sittlich heiliger Unschuld; nicht mit Grazie und Naivität. Diese der weiblichen Schöne als wesentlich characteristisch zuerkannte Bewußtlosigkeit findet sich in dem kindlichen Ausdruck der Madonnen, wie auch zum Theil in der medicäischen Venus. Diese scheint wenig zu wissen von ihrer Allmacht: das schmelzende Auge verkündet keine Spur selbstbewußten Stolzes der allgebietenden Herrscherin; süß verschämte Unschuld athmet vielmehr ihr ganzes Seyn. In ihr findet sich alle als weiblich schön erkannte Wesenheit vereint: sie entspricht, mit einem Worte vollkommen dem Ideal der höchsten weiblichen oder naiven Schönheit. — Will man, durch die Beschauung des Lebendigen nicht befriedigt, auch für das männlich Schöne noch einen steinernen Belag, so zeigen sich alle demselben zugeschriebenen Eigenschaften in den belvederischen Apoll; er kann betrachtet werden als das Ideal der männlichen oder erhabenen Schönheit.

Wird nun in letzter Beschauung unseres Schema das Schöne mit Freiheit zur Erscheinung gebracht, so bildet sich Kunst, so entstehen Kunstwerke. Die weiteren Anforderungen an dieselben sind hier gleichfalls betrachtet als Wesenheit des Männlichen oder Weiblichen, je nachdem dabei, wie in diesen einander entgegengesetzten Naturen, entweder das Denken und Wollen, oder das Fühlen und Empfinden vorherrschend thätig ist. In diesem Sinne stehen denn Idee und Ausdruck, die sich nur in reflektirender Anschauung eines Kunstwerkes offenbaren, ganz richtig gegenüber der sinnlichen Erscheinung und deren Eindruck, welche beide ohne weiteres Nachsinnen das Gefühl in Anspruch nehmen. Eben so ist die Symmetrie nur ein Gleichmaaß dem ordnenden Verstande, indeß die Harmonie mehr nach reinem Schönheitsgefühl das Ungleichartige, aber Verwandte, wohlgefällig zusammenreiht. Ohne die Eine oder die Andere kann aber kein schönes Kunstwerk sich gestalten; sie führen uns auf die höchste unerläßliche Kunst-

forderung, die wir bereits angeschaut haben in der schönen Menschennatur, führen auf Einheit in schöner Mannigfaltigkeit. Wenn wir auch diese aufgestellt haben in männlicher oder weiblicher Reihe, so spricht dabei für uns ein anderer Kunstkenner [37], indem er sagt: „die Seele, bestimmt zu fühlen, sucht verschiedene Eindrücke zu erhalten, „weil jeder derselben ihr eine neue Modification des Vergnügens gewährt: Hieraus entspringt die Liebe zur Mannigfaltigkeit. — Die Idee der Einheit ist dagegen mehr „abstrakt als fühlbar; daher kommt das Vergnügen, welches daraus entsteht, mehr von der Ueberlegung als von „der Empfindung her." — Indem wir nun in solcher Weise die Doppelnatur des Schönen näher zu belegen suchten, haben wir zugleich das Wesen desselben im Allgemeinen in ein helleres Licht gesetzt. Werden die besonderen Eigenschaften des Schönen in der Kunstanwendung nach Qualität und Quantität, oder auch nach ihren Wechselbeziehungen unter einander vergriffen, so entstehen Kunstfehler, die sich in unserer Darstellung hier leicht überschauen lassen. Stärke und Kraft z. B. arten leicht aus in Härte und Roheit; Zartheit und Milde spielen dagegen bald über zum Süßlichen und Weichen. Falsche Feierlichkeit erscheint als Gravität: verfehltes Erhabene wird leicht gräßlich, und dadurch gleich den übrigen Fehlern, wie es der sinnverwandte Reim schon andeutet, häßlich. — Auf gleichem Wege aber nähert sich auch im Gegensatz unser Blick dem urbildlich Schönen, wenn wir dessen gesonderte Eigenschaften anzuschauen versuchen in reiner schönster Wesenheit. Diese nun erfaßt sich bis zum Ideale hinauf, nach unserer Ansicht leichter in der lebendigen Natur des Menschen selbst, als an nachgeformten Kunstwerken. Der Mensch kann, wie die Gottheit nur schaffen nach seinem Bilde [38]; folglich muß, mit Herder zu reden, „in der

37) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper. Th. 1. S. 224. (der Forkelschen Uebers.)

38) A. Schreiber. Lehrb. d. Aesthetik S. 2.

„lebenden Natur nothwendig eine Ursach der Schönheit „liegen, oder sie ist auch nicht in der todten.“ [39] — Die meisten Kunstlehrer, sie mögen nun ihre Gesetze und Regeln gern von Statuen, Gemälden oder anderen Werken ableiten, sind denn auch häufig gezwungen unsern hier erwählten Pfad zu betreten, und schwanken so, in ihren Erläuterungen und Beispielen ungewiß hin und her zwischen Natur und Kunst. Allerdings gewahren wir wohl an Kunstwerken die Eigenschaften des Schönen; wir erkennen darin Kraft und Pathos, Naivetät, Grazie u. s. w.: doch sind diese in ihrer reinen Wesenheit nicht zu erschauen im artistischen Schein, wohl aber im lebendigen Seyn. —

Wir haben nun bereits das männlich oder erhabene Schöne, und das weiblich oder naiv Schöne in allen Eigenschaften als zwei charaktervolle Gattungen desselben vollständig erkannt; daher richten wir nunmehr unsern Blick auf die hohe urbildliche Schönheit. — Wenn wir dem zu Folge die früher aufgeführten Eigenschaften derselben entweder in gegenüberstehender Ordnung, oder auch in willkührlicher Reihe als innig verschmolzen anschauen, so entsteht aus allen diesen Vermischungen eine Wesenheit, die wir zwar in der Natur selten oder nie mehr erblicken, die wir denn aber nothwendig anerkennen müssen als kunstschön. So erzeugten zum Beispiel Pathos und Ethos in schöner Verbindung des Kunstwerkes höchste Zier, den sittlich edlen Ausdruck. Feierliches und Rührendes verschwimmen in einander zum Ergreifenden; Ernst und Unschuld im holden Verein zeigen das Wesen einer schönen Ruhe: kurz, aus jeder nur möglichen Vermischung beinahe, gestaltet sich das Bild einer hohen Schönheit. Was in der gesonderten Wesenreihe als charakteristisch schön sich gegenüber stand, fließt jetzt rein harmonisch wieder in einander. — In solcher freien Anschauung, nicht in un-

39) Herder. Plastik. S. 78.

zulänglicher Definition, deren wir uns denn auch, nach früher schon ausgesprochenen Ansichten gänzlich enthalten, [40] erscheint dem erregten Geiste im helleren Bewußtsein jener ursprünglichen Weihe, das Wesen des Schönen: alle Lehre desselben ist gleichsam nur eine Mnemonik, eine lichte Weisung zur klaren Erinnerung an das göttliche Urbild. — Wenn nun ein hellerer Abglanz desselben überall hervorschimmert aus der Vereinigung zweier charakteristischer Gegensätze des Schönen; so zeigt sicher ihre Totalität, in angeschauter Verschmelzung der erhabenen und naiven Gattung, lichter Helle voll, die höchste Schönheit. — Diese hat, einzelnen Andeutungen zu Folge, Andere bereits aus solcher Vereinigung angeblickt; [41] doch hat man unrichtigerweise einen Schein des Charakterlosen darin wahrzunehmen geglaubt. [42] Das scharf bestimmte Wesen eines Geschlechtsausdrucks geht zwar anscheinend unter in dem Zusammenfließen zweier so mannigfacher Naturen: es gestaltet sich aber daraus als idealer Kunst-Charakter eben die reine höchste Schönheit selbst. So sagt Schreiber in einer einzelnen nicht weiter durchgeführten Stelle, ganz in unserm Sinne: [43] „Die Kraft ist männlich, die Anmuth weiblich; das Charakteristische in der Kunst ist „die Schönheit, oder die Vereinigung von Kraft und Anmuth."

Das eigentliche Wesen der Kunst besteht nach allem bereits Gesagten darin: das erschaute Seelenbild, die Idee

40) Winkelmann sagt noch: Die Schönheit ist eins von den grosen Geheimnissen der Natur, deren Wirkungen wir zwar sehen, und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört. (Gesch. d. Kunst. Th. 1. S. 142. Ausg. 1764.)

41) Naives und Erhabenes, sagt Seckendorf, (Kritik der Kunst S. 49.) wenn sie vereint in Kunstwerken vorhanden seyn sollen, wie ich die griechische Kunst im allgemeinen betrachte, diese Vereinigung in ihr zu finden glaube, bringen eine Verschmelzung von beiden hervor, so dafs man im Grunde die höchste Annäherung an das Generische der offenbaren, klaren, deutlichen Schönheit zu sehen wähnt.

42) Seckendorf ebendas. S. 77.

43) Aloys Schreiber, Lehrb. d. Aesthetik. S. 3.

der höchsten Schönheit, mit Freiheit in der äußeren Welt zur Erscheinung zu bringen; durch ihren Ausdruck an irgend einem darstellenden Mittel zu erregen den schönsten, reinsten, heiligsten Sinnen-Eindruck. Da indessen der Mensch zunächst nur die eigene Natur abspiegeln kann in der Kunst, so streben deren Bildungen selten zu dem Ideal-Charakter der reinen höchsten Schönheit: sie zeigen vielmehr stets ein Männliches oder Weibliches, ideell aufgefaßt in seiner erhabenen oder naiven Natur, und nur angestrahlt vom reinsten höchsten Schönheits-Ideal.

In solcher Wesenheit erscheint denn, nach unserer Ansicht, auch die Kunst der Griechen; und sie konnte nicht anders sich gestalten, indem den Göttern selbst ein ganz bestimmter Geschlechts-Ausdruck beigelegt ward. Dieser offenbart sich zunächst in aller griechischen Poesie; die Lyrik selbst erscheint hier gleichsam noch männlich oder weiblich; seltener athmet sie, im Gegensatz der neueren, eine mehr allgemeine Empfindung der reinen höheren Menschennatur. 43) Klarer zeigt sich dieses alles noch in der bildenden Kunst: der olympische Jupiter ist Gott in dem ganz bestimmten Geschlechtsausdruck einer erhabenen Männlichkeit; Venus erscheint als Göttin in der idealen Form natürlichster Weiblichkeit. Diese erblicken wir, wenn auch mit einer Mischung des Erhabenen, noch deutlich in den Bildungen der jungfräulichen Göttinnen Artemis, Hestia und Pallas: deren charakterisches Wesen, gleich dem der griechischen Götter überhaupt, sich aus der Verbindung der verschiedenen in unserem Schema aufgeführten Eigenschaften des Schönen leicht anschauen läßt. — In der üppigen Ge-

43) Lyrik, als Kunstgattung angeschaut, ist, beiläufig gesagt, nicht etwa individueller selbstgefälliger Gefühls-Erguss, den man im eitlen Bewustsein der liebenswürdigsten Subjectivität jetzt ohne Weiteres in die Welt schickt: die wahre Lyrik zeigt hohe allgemeine Objectivität der Empfindung unter dem Scheine der reinsten, natürlichsten Subjectivität. d. V.

staltung der Hermaphroditen zeigt sich zwar eine innige Verschmelzung der beiden Geschlechter; doch waren jene wohl nur entlehnt von der in Griechenland nicht unbekannten, angeblich schon von der Semiramis ersonnenen [45] Verstümmelung der männlichen Natur: [46] die Künstler strebten also darin keineswegs nach einem reinen gottgleichen Ideal. — So ist denn die Schönheitsidee der Griechen, bei aller Göttlichkeit doch rein menschlich; und darum eben, weil sich bis zum Olymp hinauf nur unsere Natur in reinster Klarheit ideell abspiegelt, darum ist die hellenische Kunst so ansprechend, so mächtig ergreifend. — Menschlicher waren, wie Schiller sagt, damals die Götter; daher konnte sie, in ihrer charakteristischen Wesenheit, die bildende Kunst leichter in befriedigender Vollendung gestalten. Die göttlichen Darstellungen des Heilandes, oder gar des Ewigen selbst bleiben dagegen nothwendig nur ungenügende Versuche für ein freies Seelenauge, das nicht durch Autoritäten geblendet, oder durch bewundernde Nachbeterei befangen ist. — Der Polytheismus führt, ohne eigentliche höchste Einheit, überall nur auf eine getheilte, oder besser gesagt, vertheilte Urschönheit; sein höchstes Ideal ist nur Götterähnlichkeit; Gottähnlichkeit, Göttlichkeit strahlt allein in dem Ideale des Monotheismus. [47] Alles Seyn entquillt hier Einer Allmacht, ohne Vorstellung einer Zeugung; und Alles kehrt auch wieder zurück zu dem Einen. In Ihm, der höchsten Einheit alles Wahren und Guten, fließen denn auch alle denkbaren Eigenschaften des Schönen

45) Ammianus Marcellinus lib. XIV. cap. 6.

46) Winkelmann. G. d. K. S. 268. d. angef. Ausg.

47) Plato, der geweihete Seher der heiligen Schönheit, erschaut dieselbe auch nicht an mehreren Göttern, er sagt vielmehr im Phädrus: „die Schönheit war damals glänzend „zu schauen, als mit dem seligen Chore wir dem Jupiter, „Andere einem andern Gotte folgend, des herrlichsten An„blicks und Schauspiels genossen, und in ein Geheimniß ge„weiht waren, welches man wohl das allerseligste nennen „kann, und welches wir feierten untadelig selbst, und unbe„troffen von Uebeln.“ —

natürlich in eins zusammen; und führen in diesem Verein auf ein einziges ungetheiltes gottähnliches Ideal.

Solch ein einiges himmlisches Licht durchstrahlt die neuere Kunst; sie ist übersinnlicher, geistiger, und gegen die griechische im allgemeinen minder ergreifend; da der Geist nicht überall ausgebildet seyn kann für diese höhere Richtung. — Ein Tyrtäischer Schlachtgesang, ein Pindarischer Sieges-Hymnus, ein Anakreontisches Weinlied ergreifen leicht alle gesunde männliche Natur, so wie jede weibliche bewegt werden muß durch Dichtungen, wie etwa Bürgers Mutter-Tändelei: verfließt aber die Lyrik, dem Einen Ideale gemäß, in den weiteren, minder bestimmten Kreis der allgemeinen reinen Menschennatur, so gehört zur innigen Auffassung solches Empfindens schon höhere Seelenbildung. — Auch die neuere epische Poesie strebt, bis zum Roman herab, gern nach Gestalten, die neben oder über den irdischen Naturen das rein Schöne, als Verein des Erhabenen und Naiven, ohne alle Beziehung auf ein Geschlecht, idealisch abspiegeln. Solche überirdische himmlische Wesen, die der alten Poesie, bei ihren in sinnlicher Leidenschaft mithandelnden Göttern, fremd bleiben mußten, haben alle neueren großen Dichter, hellester Erinnerung des Göttlichen voll, verschmolzen mit ihren Schöpfungen; haben denselben dadurch hohen unnennbaren Zauber verliehen. Zum Belage dieses Gesagten erinnern wir nicht weitläuftig an die romantischen feenhaften Gestaltungen der italiänischen Epiker; nicht an Miltons und Klopstocks Engel: wir verweilen vielmehr nur einen Augenblick bei Göthe's Mignon. Wer möchte sich wohl einen Wilhelm Meister denken ohne dieses namenlos schöne Wesen? Es ist aber eine übersinnliche Erscheinung, nur aus weitester Ferne vom Hauche der Erde angeweht. Mignon zeigt die Anmuth, die Zartheit, die Unschuld des weiblich Schönen; damit aber vereinigte sich auch männlich erhabene Größe und Kraft in dem lautlosen Ertragen unnennbaren Wehes; in dem heiligen Bewahren abgedrungener Eide:

„Zur rechten Zeit vertreibt der Sonnen Lauf
„Die finstre Nacht, und sie muß sich erhellen;
„Der harte Fels schließt seinen Busen auf,
„Mißgönnt der Erde nicht die tief verborg'nen Quellen.

„Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh,
„Dort kann die Brust in Klagen sich ergießen.
„Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
„Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen." —

So spricht Mignon, das Himmelskind, in erhabener Duldung. — So ist dieses Meistergebild erhaben und naiv zugleich; also urschön, gehoben über allen Ausdruck eines Geschlechts, das denn auch, nach dem eigenen Wort, nicht mehr wesentlich ist in höherer Schöne:

„Und jene himmlischen Gestalten,
„Sie fragen nicht nach Mann und Weib;
„Und keine Kleider keine Falten,
„Umgeben den verklärten Leib." —

So wäre denn in der Poesie, kurz zwar, aber doch hoffentlich erkennbar angedeutet der Einfluß des einigen ungetheilten Schönheits-Ideals. Dieses entspricht nun auch völlig dem höchsten ethischen Vorbilde des Menschen. Unsere nächste Aufgabe ist es zwar, den uns natürlich angeborenen Geschlechts-Charakter vollendet auszubilden: der Mann sey zunächst Mann, an Leib und Seele kräftig, groß, würdig; das Weib entwickele schöne Weiblichkeit in Unschuld und Einfachheit, Zartheit und Anmuth. Ueber beiden Naturen steht aber, nach deren früher hier aufgeführten Wesenheits-Reihen, der reine höhere Begriff „Mensch:" unsere höchste Ausbildung fordert demnach nothwendig eine leichte Erhebungs-Fähigkeit über das angeborne Geschlecht. In diesem verminderten Einfluß sinnlicher Beziehungen erreicht nur der Mensch den höheren Adel des Lebens und der Liebe: so nur wird er moralisch schön, wird ähnlich dem himmlischen Vorbild. Christus, der Gottmensch, erscheint in seiner reinsten Wesenheit erfaßt, weder Mann noch Weib: vielmehr vereinigt er in sich harmonisch die

beiden Naturen; verbindet die sanfte lieblichste Milde mit ernster Größe, mit erhabenster Kraft.

In solcher Vereinigung, in dieser höchsten göttlichen Urschönheit ist denn, wie früher angedeutet ward, eine Darstellung des Gottsohnes für die bildende Kunst ein so schwerer, noch nicht befriedigend gelöster Vorwurf. Leichter dagegen ist der schon bestimmtere weibliche Ausdruck der Madonnen; schwerer als diese wiederum die Bildung der geschlechtslosen Engel, [48] die in der menschlichen Form abspiegeln sollen das reinste göttlichste Ideal. — Lasset, o ihr Künstler endlich ab, dieses zu erstreben auf dem niederen Erdenwege der sogenannt verschönenden Wirklichkeit; ihr werdet es hier nicht finden. Suchet es nie in der, seit Apelles Zeiten so oft beliebten, eklektischen Weise, die aus einzeln zerstreuten Theilen einer schönen Natur mühselig ein Ideal zusammen zu stoppeln versucht: oder werdet noch weniger Plagiarier, die da ganz heimlich schöne Einzelheiten anderer Kunstwerke an einander kitten. Errechnet es auch ferner nicht an den Proportionen eines etwa wieder aufgefundenen Polykleischen Kanons; die Normal-Idee ist noch durch eine weite Kluft getrennt vom hohen Ideal. Ergrübelt es auch nimmer auf logischem Wege, der aus der mannigfachen Erscheinung mühselig die eigentliche Wesenheit abstrahirt: dieses führt, da der Genius mangelt,

48) Mögen doch endlich diese höchsten Bildungen nicht weiter entwürdigt werden von den eigentlichen Mahlern. Darunter sind verstanden die leidlich fertigen Zeichner und mechanisch geeritten Farbengeber, deren es jederzeit eine so reiche Anzahl giebt. Mögen selbst noch davon bleiben die schon höher bewährten Künstler, wenn sie nicht zugleich früherer Weihe voll, Hellseher sind im Lichtgebiete der Schönheit. — Jetzt aber wählt in eitler Aufgeblasenheit jeder junge oder auch alte Kunststümper, wenn etwa die Zeit einer Ausstellung herannaht, und seine erfindungslose Leerheit nicht einmal eine nur menschlichschöne Darstellung hervorzubringen vermag, geschwind seinen Stoff aus dem Gebiet des Höchsten und Heiligsten: dergleichen Entweihungen gereichen denn der Kunst nicht allein zur Schande, sie sind, scharf gewürdigt, auch am Ende eine Sünde. d. V.

höchstens zu einer sehr correkten, aber dabei entsetzlich langweiligen Vollkommenheit. Schaffet eure Gebilde auch nicht nach Anderer Dichtung; erwärmt euch nicht erst an fremdem Feuer: nähret vielmehr eigene Gluthen, seyd sämmtlich selbst Dichter, wie schon Plato es verlangt, [49] wie es Phidias war, [50] wenn auch ein Homer ihn begeisterte zur Bildung des olympischen Jupiter. [51] Erstrebet auch keine lichtere Kunstweihe durch eingebildete oder angebildete Religions-Schwärmerei; kein Glaubens-Wechsel wandelt Kunststümperei in Kunstfertigkeit, fügt nimmer zum Talente auch den höheren Genius. All solches Streben ist umsonst, führt, o Künstler, euch nicht näher dem höchsten göttlichen Ideal:

Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen, [52]
Wenn es euch nicht aus voller Seele dringt.

Was im Innern nicht schon sonnenhell liegt, kann nimmer klar gestaltet werden im Aeußeren. Göttlicher Weihung voll muß die Seele seyn, dann tritt, ohne alle jene mühselige Quälerei, das hohe Ideal wie eine helle Erinnerung eines früher geschaueten Heiligen, mit einem Zauberschlage hervor in glänzender strahlender Klarheit. So erschauete es der Hellseher Raphael, und bildete danach, unbekümmert um Kunstvorschrift und klügelndes Regelwesen, wie sein eigenes Schreiben es bekundet: [53] „ich halte mich an „eine gewisse Idee, die mir in die Seele kommt: ob diese „nun irgend eine Kunstvortrefflichkeit in sich habe, weiß „ich nicht, aber ich strebe sie zu erreichen." — Als ein

---

49) Plato. Sympos. p. 328. (edit. Lugd. 1590.)

50) Man betrachte den Reichthum poetischer Erfindung in Phidias Werken am Parthenon (jetzt zur Elginschen Sammlung gehörig) besonders in dem einst das äußere Fries der Cella zierenden Festzug der Panathenaeen. d. V.

51) Cicero de orat. II.

52) Goethe's Faust.

53) io mi servo di certa idea, che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza d'arte, io non so, ben m'affatico d'averla. (Bottari. Lettere pittoriche t. II. p. 18.)

solches unmittelbares Erschauen des Göttlichen erkannte jener Pabst das höchste Schöne in der Kunst, da er den Guido Renni fragte: [54] „in welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel mahltest?" — Das Ideal, wie es zu Zeiten in einer lichteren Menschenseele aufdämmert, erscheint also als die helleste Anschauung des Göttlichen; von dem es dennoch aber nur ein schwacher Abglanz ist: denn die ewige Urschönheit Gottes kann, wie ein altpersischer Sänger sehr schön verkündet, nur aufgefaßt werden von einem Auge, das da selbst schon verklärt ist zur hehren Unsterblichkeit. [55]

Selig bewegt würden wir indessen alle niedersinken, wenn so ein Geweiheter treu und wahrhaft wiedergeben könnte, was, hehrer Begeisterung voll, sein Lichtblick erschaut: auf dem langen mühevollen Wege vom Seelenauge durch Hand und Werkzeug bis zum widerstrebenden Stoff geht aber gar zu viel von dem innern Gange verloren. Wie das erschauete Seelenbild selbst nur ein Dämmerschein ist vom Höchsten, so schimmern aus dem vollendetesten Kunstwerk wiederum des Künstlers heiligste Gesichte uns nur als eine leise Ahnung entgegen. — Das Ideal des epischen Dichters verdunkelt sich bei dem mannigfaltigen Spiele mit Gestalten nothwendig in der langen Reihe von Successionen, in denen er seine Charakter-Gebilde, seine Seelengemälde nur zur Erscheinung bringen kann. Formloser verfließt noch des Lyrikers innerster Lichtblick in einzelnen begeisterten Ergüssen; bis endlich das Ideal des Tonkünstlers, wie ein Strahlenbild hinter einem magischen Schleier, gestaltungslos verschwimmt in einen reinen bezaubernden Hellschein. Die Musik, mit ihrem Aetherleib der wogenden, bebenden Luftwelle zeigt gleichsam nur alle Haupteigenschaften des Schönen in reiner körperloser Wesenheit, daher mahnet sie in dieser scheinbaren Gestaltlosigkeit am hellsten an das Uebersinnliche; und regt die Gei-

54) Müllslein. Lehrb. d. Kunstwissensch. S. 52.

55) d'Herbelot. Bibliotheque orientale vol. I. p. 649. (edit. 1774.)

ster auf, sich jener schönen Eigenschaften bewußt zu werden an dem eigenen durch die Töne in klarer Erinnerung hervorgerufenen Seelenbild. Hadschi Chalfa, ein morgenländischer Weiser, des eilften Jahrhunderts, sagt in seinem großen, alle Wissenschaft und Kunst umfassenden Werke von der Musik: [56] „Die Seele, wenn sie durch schöne „Melodien entzückt wird, sehnt sich nach der Anschauung „höherer Wesen und Geister, und nach der Mittheilung „einer reineren Welt. Durch die Tonkunst werden die von „der Dichtheit der Körper verdunkelten Seelen zum Um„gange mit höheren Geistern und Lichtwesen, welche in den „heiligsten Wohnorten um den Sitz des Allmächtigen schwe„ben, vorbereitet und empfänglich gemacht." — Solcher Tonzauber, der hier auf Erden schon hin und wieder himmlische Gesichte in den Seelen erweckt, ist nicht etwa nur hyperbolischer Ausdruck einer poetischen Kunstanschauung; die Psychologie erzählt vielmehr ganz bestimmt von manchen heller organisirten Menschen, denen die Musik wunderbar schöne Gestalten in strahlender Klarheit vor das geistige Auge ruft, und so dieselben erfüllt mit der seligsten Entzückung. — Ach, wir tragen allesammt ein hohes himmlisches Gottbild in uns, aber es schlummert meistens, eingesargt in dichtem irdischen Stoff, so daß kein verbebender Himmelston, kein Geisterruf des Dichters es erweckt. Tausende mögen hinwegfliegen aus dieser umdunkelnden Verpuppung, ohne darin nur eine einzige helle Minute gehabt zu haben. Einigen dämmert es hier bereits von Zeit zu Zeit im innersten Leben auf; andere schauen, heller schon erwacht, darin umher, und ihre Seele ist voll schöner Gesichte und Klänge; aber es mangelt ihnen ein Vermögen zur äußeren Gestaltung, und so wandeln sie dahin als stille, selige Poeten, von deren ungedruckten Meisterwerken wir jenseit vielleicht noch einige Kunde erhalten. — Wenn jemand einmal behauptete, es wären

56) Encyclopädische Uebersicht der Wissensch. des Orients S. 393. (Ausg. Leipz. 1804.)

alle solche innere Gesichte, von dem Künstler-Ideal, von den himmlischen Lichtgestalten, die da so oft gesehen werden, wo in heftigster Erregung das Band zwischen Seele und Leib gelüftet ist, bis zum gräßlichen Fieberbild hinab, nichts als aufblitzende Erinnerungen eines früheren geistigen Seyns; wer möchte ihm so ganz unbedingt widersprechen? Erlaubt wäre solche Hypothese um so eher, da alles, was die Psychologie bisher über Einbildungskraft und Phantasie gesagt hat, oder was die physiologischen Bluterhitzungs-Theorien noch darüber vorbringen mögen, keineswegs ausreicht, jene Erscheinungen genügend zu erklären. — Wenn man nun von dem Künstler-Ideale einstimmig zugesteht, daß es auf eine ganz übersinnliche Weise vor das innere Auge trete, so ist dabei ein Hellwerden längst in der Seele liegender Anschauungen am Ende natürlicher anzunehmen, als eine ganz neu empfangene Eingebung oder Inspiration. Die höchste idealisirende Phantasie, die hier nicht mit Erfindungsreichthum verwechselt werden muß, wäre demnach wirklich nur ein leichteres Vermögen zur klaren Erinnerung einer früher geschauten himmlischen Schönheit.

In solchem, nicht menschlich ergrübelten und errechneten, sondern ahnungsvoll erschaueten göttlichen Ideal kann denn auch durchaus kein Zwiespalt seyn mit dem höchsten Guten: Schönes und Gutes verschmelzen hier, wie schon ein alter Weiser es verlangt, [57] in einander; es sind ja sammt dem Wahren nur Eigenschaften von ein und denselben einigen, wahrhaften, ewigen Gott. In dem weiten Raume von seiner nur geahneten Herrlichkeit bis hinab zur anschaubaren Natur schwebt das Ideal, gestaltet sich alle schöne und gute Kunst. — Zu Ihm, dem Ewigen, blicket denn, ihr Künstler, auf daß es euch hell werde im Innern, hinauf mit reinem kindlichen Sinn; und schauet euch darauf zum weiteren Gelingen, wie es ein großer Meister vor-

57) Socrates in Xenoph. Apomnem. lib. III. p. 777. (edit. Leunclav. 1596.)

chreibt, [48] mit lichtgebadetem Auge fleißig um in der göttlichen Schöpfung. Frei aber durchschweife euer Dichtergeist das weite schöne Gebiet: der Copiergriffel sey dabei nicht jeden Augenblick zur Hand, er hemmt das eigentliche geistigste Auffassen, und führt leicht zu jener vorerwähnten dürftigen Eklektik. Die Beschauung der göttlichen Werke soll die Seele, großer Eindrücke voll, erfüllen mit leichter Begeisterung; darum richte sich nur der entfesselte Blick des Genius auf die Schöpfung, und besonders auf deren schönstes Gebild, auf den Menschen. Was in der Kunst nur irgend als schön erscheinen kann, fanden wir ja zunächst als wesentliche Eigenschaft in der menschlichen Natur, diese ist regelnder Kanon für alle schöne Bildungen: sogar die streng messende, genau berechnende Architektur hat ihre symmetrischen Formen, ihre schönsten Proportionen ursprünglich hergenommen von dem menschlichen Körper. [49] So nur konnte, so mußte es denn seyn in Folge unseres zu Anfang aufgestellten Satzes: „die höchste Schönheit ist in „Gott; ihr lichtestes Abbild auf Erden ist der Mensch." — Ein Abglanz Gottes strahlt hernieder in dem Ideal der Schönheit; zu diesem hinauf strebt der Mensch, schaffend nach seinem Bilde, in der Kunst: Beide aber, Urbild und Nachbild, nähern sich nur, erreichen einander nie; näher dem Himmel schwebet die Schönheit, näher der Erde weilet die Kunst.

Von dem innersten Wesen dieser beiden als geistigsinnlich erkannten Naturen konnte, nach dem Plane dieser Beiträge zur Kunstlehre, nur geredet werden in leichten Andeutungen, die indessen doch hier ihre Stelle finden mußten; da das besondere nur gehörig gewürdigt werden kann von dem erkennbar angegebenen Standpunkt des Allgemeinen. Manches, dessen hier nur beiläufig gedacht werden konnte, wird in den folgenden Abschnitten näher erwähnt,

48) Leon. da. Vinci, trattato della pittura. p. 51. 55. 110. (edit. Rom 1817.)

49) Vitruv. lib. IV. c. I. p. 79. (edit. Rode.)

und das nothwendig Uebergangene, zum Beispiel das Komische, noch berührt werden. Wenn, nach Aristoteles, das Lächerliche nur eine Häßlichkeit ist, die keinen Schmerz verursacht; [60] wenn des Komischen höchste Stufe, die Carrikatur, nichts anderes ist, als das umgekehrte Ideal: so ergiebt sich leicht, daß von dieser Kunstgattung, auch nicht entfernt die Rede seyn konnte, wo es einzig ankam auf ein Erkennen der höchsten Schönheit. — Was über diese auf dem hier eingeschlagenen Wege einer freien Beschauung gesagt ist, mag, wo man stets Definition und Analysis fordert, nur erscheinen als eine, das Wesen des Schönen nicht weiter bestimmende Lobrede. Ein alter Autor entschuldigt indessen auch diese vollkommen, indem er sagt: [61] „die Materie der Schönheit ist unerschöpflich reich; ein jeder, „der auch nach vielen Andern noch etwas zu ihrem Lobe „beitragen kann, der freue sich dessen, der preise sich glück„lich." —

60) Aristot. Poetic. cap. II.
61) Lucian Charidem. de pulchritudine.

III.

Neue Eintheilung der schönen Künste.

Den Menschen als Menschen zu erziehen und auszubilden, das Thierische in ihm gegen sich und die Gesellschaft unvermerkt und von allen Seiten auf die sanfteste, wirksamste Weise hinweg zu thun, dazu sind die Künste der Musen.

Herder.

Der Künstler, wenn es ihm hell wird im Innern — wenn lichte Begeisterung, die Plato eine Art von Besessenheit, einen göttlichen Wahnsinn nennt [1] seine Seele füllt, und ausströmende Schöpfungskraft ihn allmächtig treibt — fragt bei seinen Bildungen nimmer nach einem die Freiheit beengenden Zweck. Unbekümmert um einen solchen folgt er seinem Genius, bildet sorglos nach, was das innere Auge schaut, und kennt durchaus kein anderes Ziel, als die möglichst vollendete Darstellung der Schönheit. So ist jedes Kunstwerk ein in sich vollendetes Ganze, eine völlig abgeschlossene Schöpfung; daher müssen wir denn demselben, wie der Kunst überhaupt, von diesem Gesichtspunkt aus die höchste, unbedingteste Absolutheit zugestehen. — Aber der Künstler ist auch Mensch, und von einem solchen kann denn unmöglich etwas ausgehen, das durchaus gar keine Beziehung mehr hätte zum Menschen, zu der Menschheit. Von dieser Seite nun ist die Frage nach einem Zweck der Künste allerdings zulässig; sie ist daher auch häufig aufgeworfen, und in der That oft seltsam genug beantwortet worden. Was würde der alte Pythagoras, bei seiner ho-

1) Plato Jon. p. 145. — Phädros p. 552. (edit. Lugd. 1590.)

hen Ansicht von den Künsten der Musen,[2] was möchten Sokrates und Plato wohl sagen, wenn sie vernähmen, daß in einem sogenannt philosophischen Jahrhundert die Lehrbücher der Kunst einander vielfältig nachgeschrieben haben: „der höchste Zweck aller schönen Künste ist das Vergnügen." — Würde nicht ein gerechter Unwille sie erfüllen, wenn sie nun in solchem Geiste, die schönen Künste anpreisen hörten als einen zweckmäßigen Zeitvertreib für müßige Stunden, als eines der bewährtesten Mittel gegen die Langeweile? — Wir unsres Theils mögen denn den Zorn jener alten erhabenen Geister nicht noch weiter erregen, deshalb leitet unsere Untersuchungen, selbst der anscheinend unbedeutendsten Künste, der obige Ausspruch eines erleuchteten Weisen[3] neuerer Zeit. — Vervollkommnung der Menschheit ist der Künste schönes Ziel; und in diesem Sinne können alle „bildend" genannt werden. Nach solcher Deutung des Worts aber müssen wir denn hier nothwendig die ausbildenden voranstellen den nachbildenden Künsten, und werden dadurch von selbst geführt, auf eine ganz ungewöhnliche Classification. Wie viel oder wie wenig diese werth sey, ist gleichgültig nach Kant, welcher ausdrücklich sagt, daß jeder noch nicht da gewesene Versuch zu einer möglichen Eintheilung der Künste durchaus angestellt werden soll.[4]

Kunst im weitesten Sinne ist alles Schaffen mit Freiheit; schöne Künste aber sind nur alle diejenigen, die das Dasein verschönen, veredlen. Je mehr sie also diesem Ziele zustreben, je inniger sie das Leben selbst berühren, desto höher müssen sie nothwendig gestellt werden in solcher Würdigung. Den Eintheilungsgrund für die schönen Künste suchen wir demnach nicht wie Andere, allein in den Anlagen des menschlichen Vorstellungsvermögens;[5] oder in der

2) Jamblichus de vita Pythag. (cap. IX. p. 93. edit. Kiessling.

3) Herder. Kalligone Th. III. p. 246.

4) Kant. Krit. d. Urtheilskr. p. 204. (Ausg. v. 1795.)

5) Hermann Handb. d. Metrik XIII.

Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich die Menschen im Sprechen bedienen; [6] oder in der gewöhnlich angenommenen Verschiedenheit der darstellenden Mittel: wir finden ihn vielmehr in der Gesammtnatur des Menschen, in dem Verhältniß der Künste zum Ich, in der Art wie sie vorzugsweise die Thätigkeit in Anspruch nehmen von Geist, Seele oder Leib. Die nach solcher Bestimmung zusammengestellten Künste haben mindestens keine geringere Analogie zu einander, als nach der allbeliebten Eintheilung in Künste des Raumes und der Zeit; deren Unzulänglichkeit und Unbestimmtheit schon mehrere dargethan haben, [7] ohne jedoch deshalb einen andern Weg zu versuchen. In neueren philosophischen Systemen werden Raum und Zeit überdies nicht mehr angeschaut als primitiv vor allem Werden und Seyn; sie nehmen vielmehr in Uebereinstimmung mit jenen, nur eine sekundaire Stelle ein in unserem folgenden, alles Daseyn umfassenden Schema, auf das wir uns zur leichteren Anschaubarkeit und Versinnlichung unserer Ansichten öfter beziehen werden.

Gott

Kraft	Materie
Zeit	Raum
Geist	Körper
Leben	Tod
Bewegung	Ruhe

Schöpfung

(Mensch)

In der Beschauung dieser antithetischen Reihen zeigt sich zunächst recht klar das überwiegende Verhältniß des Geistigen zum Leiblichen. Kraft und Bewegung gestalten, mit der ihnen adhärirenden Zeit, ein ewig thätiges Leben

6) Kant a. angef. O.

7) Bouterweck. Aesth. p. 268. (Ausg. Leipz. 1806.) — Seckendorf Kritik d. Kunst p. 255.

des Geiſtes; fremd iſt dem nimmer Raſtenden des Todes Seyn, die Ruhe; ſie fällt ſammt der leeren öden Anſchauung des Raumes auf die Seite der Materie, des Körpers; der erſt in der Verknüpfung mit einem Geiſte höhere Bedeutſamkeit erhält. Alles phyſiſche oder animaliſche Leben, ſammt ſeinen Aeußerungen von Kraft und Bewegung, wird nehmlich nur durch die Verbindung mit einem Geiſtigen; wo dieſes entflieht, da erſcheint die Ruhe des Todes. Plato ſagt: [3] „Jede Seele iſt unſterblich. „Denn das ſtets Bewegte iſt unſterblich, was aber anders „nur bewegt, indem es ſelbſt von anderen bewegt wird, „und alſo ein Ende der Bewegung hat, hat auch ein Ende „des Lebens. Nur alſo das ſich ſelbſt Bewegende, weil es „nie ſich ſelbſt verläßt, wird auch nie aufhören bewegt zu „ſeyn, ſondern auch allem übrigen, was bewegt wird, iſt „dieſes Quelle und Anfang der Bewegung. Der Anfang „aber iſt unentſtanden — und muß demnach nothwendig „auch unvergänglich ſeyn. — Demnach iſt der Bewegung „Anfang das ſich ſelbſt bewegende, und daß dieſes unter„gehe oder erzeugt werde, iſt nicht möglich, oder der ganze „Himmel und die ganze Erde müßten zuſammenfallend ſtill „ſtehen, und niemals wieder können in Bewegung geſetzt „werden."

Nach ſolcher Anſicht ſtellen wir denn die Künſte der Bewegung, des inneren und äußeren Lebens oben an in unſeren nachſtehenden Kunſtreihen; bei denen man allenfalls, wie in der Unterſuchung über die Schönheit, die eine Seite wieder als männlich, die andere als weiblich betrachten kann.

3) Plato Phädr. (Ueb. v. Schleierm. Th. 1. S. 115.)

Menſch,

Schöpfer der ſchönen Künſte:

Poeſie	Muſik
Gymnaſtik	Orcheſtik
Bildnerei	Mahlerei

Schauſpielkunſt.

Die Poeſie, dieſe einzige zweite Welt in der hieſigen, [9] ſtehet als reine Kunſt des Geiſtes, als ausbildendſte Kunſt, nothwendig oben an; ſie gehört nur dem inneren Sinne, und wie in dieſem alle äußeren zuſammentreffen, ſo vereiniget ſich in ihr das Intereſſe aller ſchönen Künſte, denen ſie denn auch ſämtlich zum Grunde liegt; [10] die durch ſie allein, bis zu den Künſten der Formen und Farben, erſt ihren höchſten Zauber erhalten. Ihr eigentlich darſtellendes Mittel iſt aber das willkührliche Zeichen der Sprache, zugleich die Form alles Denkens, deſſen Geſetze ſie denn auch überall anerkennt, wenn ſie gleich nicht ſowohl nach deutlichen als nach lebhaften Vorſtellungen ſtrebt. Hohe geiſtige Klarheit waltet daher überall bei dieſer Bildnerin des Schönen durch das beſtimmt gegebene Wort; Helle des denkenden Geiſtes zeigt ſich noch, wenn ſie ſelbſt die an ſich dunklen Empfindungen mahlt, und ſo hinüberſpielt in das eigentliche Gebiet der nächſten innigſt verwandten Schweſter.

Die Muſik, nach Plato eine Wiſſenſchaft der Liebe, [11] die ſtets deren wirkſame Lehrerin war, [12] iſt die Kunſt der Seele. Sie iſt Sprache des Herzens, der Empfindung, die obgleich an ſich dunkel und wortlos, dennoch mächtig beredt iſt, weil ſie vom Herzen kommt, und nur

9) Jean Paul. Vorſch. d. Aeſth. S. 2.
10) Plato, Sympos. p. 528. (edit. Lugd. 1590.)
11) Plato. ibid. p. 521.
12) Plutarch. Sympos. lib. I. quaest. V.

wieder zum Herzen geht. Novalis sagt: [13] „Die Musik „redet eine allgemeine Sprache, durch welche der Geist „frei, unbestimmt angeregt wird; dieses thut ihm so wohl, so „bekannt und vaterländisch, er ist auf diese kurzen Augen„blicke in seiner Heimath. Alles Liebe und Gute, Zukunft „und Vergangenheit regt sich in ihm, Hoffnung und Sehn„sucht."— Darum ist denn die Musik, welche ihren Nahmen zunächst von den Musen trägt, [14] die ausgebreitetste aller Künste; ist diejenige Kunst, die bei den rohesten Völkern aller Zeiten sich findet, denn sie ist mit ihren natürlichen, nur veredelten hörbaren Zeichen unerfunden; ist so alt als das Menschengeschlecht. [15] Die älteste Urkunde desselben erwähnt ihrer wenigstens lange vor allen anderen Künsten zuerst; [16] und sie ward auch vornehmlich geübt von den Hebräern, den muthmaßlichen Schülern der Aegypter, die diese Kunst schon sehr frühzeitig auf einen gewissen Grad der Vollendung gebracht haben müssen. [17] Die sinnigen Griechen schätzten diese holde Seelenkunst sehr hoch; wer unter ihnen auch nur das mindeste zur Vervollkommnung derselben beigetragen hatte, dessen Nahme ward dankbar der Nachwelt überliefert. [18] Regsamere Völker des Orients feiern noch heut zu Tage das Andenken ihrer großen Tonkünstler, errichten ihnen öffentliche Denkmahle, wallen zu ihren Grabstätten, wo sie ihre Gesänge absingen, und so den alten edlen Geist ihrer Kunst lebend unter sich zu erhalten suchen. [19] Denn es ist solchen Völkern, bei denen die Musik noch nicht zur müßigen Tändelei, oder zur concertirenden Spielfingerei herabsank, der Geist ihrer Tonkunst keinesweges gleichgültig, und ihre Weisen [20] gestehen ihr

13) Novalis Schriften Th. 2. S. 178. (Berl. 1815.)
14) Plato. Alcibiad. I. p. 27. (edit. Lugd.)
15) Forkel. Allg. Gesch. d. Musik Cap. I. §. 2.
16) Genesis 4, 21.
17) Herodot. Euterpe. 79.
18) Plutarch de Musica.
19) W. Jones. Ueber die Musik der Indier, Uebers. v. Dalberg p. 79.
20) Plato de republ. lib. III. p. 437.

mit Recht, nächst der Dichtkunst, den größten Einfluß zu auf die sittliche Bildung.

Aus solchen Gründen haben denn Poesie und Musik in der genauen Würdigung der Künste die erste Stelle, stehen einander passend gegenüber. Poesie ist die Kunst des Geistes, Musik ist die Kunst der Seele; so bilden beide als Künste des bewegten innern Lebens eine eigene Gattung. Die eine derselben beruht mehr auf das Denken, die andere mehr auf Empfinden; daher darf man sie denn wohl als männlich oder weiblich betrachten, um so mehr, da Andere bereits diesen Unterschied bis innerhalb der Sphären jener Künste selbst verfolgten, und zum Beispiel in der Musik den Takt männlich, die Melodie aber weiblich genannt haben. [21] Die Harmonie ist, beiläufig gesagt, ihrer wahren Natur nach, nichts als eine schöne Nebeneinanderstellung mannigfaltiger Melodien; in solcher Form entsprechend der Zeit, die zwar an sich einstreckig ist, die Mannigfaltigkeit aber gleichsam mit sich hat wie eine zweite Dimension. — Dem Vorigen völlig analog kann man denn auch unter den Versformen den Rhythmus männlich, den Reim hingegen weiblich nennen; ja man könnte diesen Unterschied sogar auf die Dichtungsgattungen übertragen. Die Lyrik als Ausdruck der Empfindung wäre weiblich, die epische Poesie hingegen männlich; und die dramatische stände als höchste Gattung, wie wir näher zu erweisen Gelegenheit haben werden, vereinigend in der Mitte. In der sogenannt didaktischen Dichtkunst ist das eigentlich Belehrende nie wahrhaft poetisch, und das etwa wirklich Poetische derselben neigt sich immer zum Lyrischen; daher kann diese allenfalls irgend eine Unterabtheilung, nie aber eine besondere Dichtungsgattung bilden. Das direkte Lossteuern auf Moralien verfehlt stets das rechte Ziel der Kunst; un-

---

Aristot. Polit. lib. VIII. c. V.
Plutarch. Sympos. lib. VII. quaest. V.
Encyclop. Uebers. d. Wissensch. d. Orients p. 593.

21) F. Salina de Musica lib. V. p. 238.

vermerkt nur soll diese, jenem voranstehenden Ausspruch unseres Herder zu Folge, wirken auf die Ausbildung der Menschheit. So thun es denn auch, wenn sie nur rein den Gesetzen des Schönen folgen die beiden Künste des innersten Lebens, Musik und Poesie; die sich vermöge der Verwandschaft ihrer natürlichen und willkührlichen hörbaren Zeichen unter allen Künsten am innigsten und vollkommensten vereinigen, [22] und eben in dieser Verschmelzung die tiefsten Wirkungen hervorbringen auf das Gemüth. Ein einfach schönes Lied, nach unserer Ansicht ein Kunstwerk sehr hoher Gattung, eine Melodie aus den Tagen der Kindheit weckt des Greises starrende Jugendträume, zaubert ihm in wenigen Takten seine schönsten Rosenauen wieder hervor, über welche die mannigfachen Stürme halber Jahrhunderte entblütend und entblätternd hingeweht haben. Eine mit dem Daseyn verwachsene National-Melodie ruft, auch in weitester Ferne, unter den glücklichsten Umständen, alle Sehnsucht wieder wach nach der theuren geliebten Heimath. Mächtig mahnet an diese den Engländer sein rule Britannia, den Schweizer der Kühreigen, den Spanier sein Fandango: fast alle Nationen haben dergleichen Zauber-Melodien; wird uns Deutschen denn nimmer ertönen ein solcher volksthümlicher Lebensruf? —

Die Musik mahlt aber nicht allein Bewegungen der Seele, sondern auch des Körpers; drückt inneres und äußeres Leben aus, [23] daher verschwistert sie sich auch gern mit dem Tanze, dem innigsten lebendigsten Ausdruck des räumlichen Daseyns. Die Orchestik, diese stumme Dichtkunst [24] oder stille Musik; [25] schweigende Rede; [26] lebendige Mah-

22) Lessing. Laocoon p. 279.
23) Herder. Terpsychore p. 404.
24) Plutarch Sympos. lib. IX. quaest. 15.
25) de la Borde essai sur la Musique ancienne et moderne t. I. p. 62.
26) J. C. Scaliger. Poetic. lib. I. c. 13.

lerei [27] oder auch belebte Plastik [28] ist an sich nur Kunst der schönen Körper-Bewegung; aber mit der Musik vereint, stellt sie, wie ein bekannter neuerer Gelehrter sagt, [29] „die höchsten und poetischen Momente des realen Lebens „auf; als die gesellige Freude und Liebe, Muth und Kriegs„lust, oder endlich Heiligkeit und Religion." [30] In so bedeutsamer Beziehung, die wir noch näher erweisen werden, steht die Orchestik zum Gesammtleben; sie wird aber auch unter Bedingungen, die zum Theil schon in unserer ersten Abhandlung angedeutet sind, zur gesonderten, absolut schönen Kunst. Als eine solche ist sie freilich kaum zu erkennen in der fratzenhaften Verzerrung, in welcher sie jetzt meistens erscheint: wir werden indessen die Möglichkeit ihrer, jeder Kunstanforderung entsprechenden, rein ästhetischen Leistungen weiterhin genügend darthun.

Die Orchestik steht aber in unseren vorhin aufgeführten Kunstreihen auf der weiblichen Seite; der natürliche männliche Gegensatz derselben ist die Gymnastik. Ihr hoher Werth für die körperliche und geistige Ausbildung, für Gesundheit, Vorbereitung zum Kriege u. s. w., ist in allen Zeiten anerkannt worden; hier gilt es indessen, dieselbe zu begründen als wirklich schöne Kunst. Für eine solche nimmt sie zunächst schon Herder, indem er sagt: [31] „alle „Künste die zur Ausbildung des vielgebildeten, so vieler „Künste fähigen Körpers angewandt werden, nannten alle „Völker schöne Künste; sie geben dem Leibe Wohlgestalt „und Gesundheit, fördern seine Geschicklichkeiten zu Ge„schicktheiten, und machen ihn zu tausend nützlichen und „fröhlichen Uebungen brauchbar." — Dieser Ansicht zu

27) Athenäus. Deipn. lib. XIII. p. 608. (edit. Casaub. Lugd. 1612.)

28) Sekendorf Vorles. üb. Declamation und Mimik Th. I. Vorr. S. 3.

29) A. F. Bernhardi. Sprachlehre Th. II. S. 173.

30) C. H. Broemel von den Festtänzen der ersten Christen. Jena 1701. 4.

31) Herder, Kalligone, Th. III. S. 232.

Folge finden wir denn auch die Gymnastik von ihm in der Reihe der schönen Künste aufgeführt, [32] ohne daß ihr eigentlich ästhetischer Character weiter nachgewiesen wäre. Indem wir dieses nun beginnen, führen wir zunächst die wichtigsten in das Gebiet der Gymnastik gehörigen Uebungen auf, welche sind: Ringen, Fechten, Reiten, Voltigiren, Springen, Laufen, Klettern, Werfen, Balanciren, Schwimmen, Ballschlagen u. s. w. Diese Fertigkeiten sind keineswegs alle der Veredlung zur Schönheit fähig; sie erregen nur in dem dieselben ausübenden Individuum hohe Lust, weil die freiwillige Anwendung körperlicher Kräfte stets mit Wohlgefallen verbunden ist, und schon das Kind, seine geringe Kraft geltend zu machen strebt. Den tieferen Grund dieses Wohlgefallens entwickelt ein denkender Schriftsteller näher, indem er sagt: [33] „die physischen Realitäten „des Körpers, Gesundheit, Stärke und Geschmeidigkeit, „und andere, gehören zu den menschlichen Realitäten, da „sie theils unentbehrlich, theils reiche Quellen von angenehmen Gefühlen sind. Sie haben also auch ihren innern respectiven Werth für jedes einzelne Individuum, das „sie besitzt. Ueberdieß sind die erworbenen körperlichen Geschicklichkeiten im Laufen, Springen, Reiten, Schwimmen „u. s. w., von vermischter Art, sind nicht bloß Fertigkeiten „im Körper, sondern auch Realitäten der Seele, Fertigkeiten und Stärke in ihrer vorstellenden und handelnden Kraft.“ — Durch solche psychische Beziehungen erhalten jene Fertigkeiten ihre höchste Bedeutsamkeit; und ein unstatthafter Mißbrauch derselben kann daher nie abhalten von deren richtigem Gebrauch. Ein bereits mehrfach angeführter Schriftsteller sagt: [34] „für die Volksbildung sollten die Künste, „welche den Körper stärker und gewandt machen, Gegenwart des Geistes und Besonnenheit wecken, nie vernach-

32) Ebendaselbst Th. II. S. 35.

33) J. N. Tetens philos. Versuche über die menschliche Natur und deren Entwickelung Th. II. S. 630.

34) Sekendorf. Kritik der Kunst S. 120.

„lässiget werden, sie können nur dann schädlich werden,
„wenn sie höher als die Geistesbildung gestellt, und hier-
„nach angewendet werden. Sie sind es ohnfehlbar, die auf
„alle übrigen sinnlichen Künste den wohlthätigsten Einfluß
„haben." — Eine höchst bedeutsame Wirkung auf die Kunst im Allgemeinen gesteht Diderot der Gymnastik der Alten zu, wenn er sagt: [35] „Die Uebungen der Gymna-
„stik brachten zwei Wirkungen hervor; sie verschönten die
„Körper und verbreiteten im Volk den Sinn für die Schön-
„heit." —

Dergleichen Bemerkungen nun führen uns von den medicinischen oder pädagogischen Andeutungen über die Gymnastik ganz natürlich auf deren ästhetische Beschauung. In dieser ist nicht mehr die Rede von dem Nutzen oder von der Lust des jene Künste ausübenden Individuums; es sollen dieselben vielmehr dem mannichfach erregten Zuschauern Vergnügen gewähren. Dieses nun ist bereits in dem Gegenstande selbst begründet nach folgendem Ausspruche des Sokrates: [36] „das Lebendige ergötzt die Menschen
„im Anblick am meisten." Ist nun dieser Satz schon im Allgemeinen wahr, so gewinnt dessen Anwendung nothwendig noch unter besonderen Umständen. Welchen Mann zum Beispiel ergötzte nicht die geschickte, leichte und eben deshalb anmuthvolle Anwendung körperlicher Kräfte; wen nicht das kunstgeregelte Spiel der Waffen, deren geübter Gebrauch, auch in den gebildetesten Zeiten, stets eine edle Zier des Mannes bleiben wird. Der verweibete Weichling, der ästhetische Süßling allein wird hier im schamvollen Gefühl der eignen Ohnmacht seine Blicke abwenden: höchlichst ergötzen aber wird sich daran stets der kräftige Mann; besonders wenn er, wie unsere zweite Abhandlung es verlangt, erhoben ist zur rein sittlichen Betrachtung der kör-

35) Diderot. Pensées détachées sur la Peinture etc.; T. 15. p. 222. (oev. compl. Par. 1798.)

36) Xenophon, Apomnem. lib. III. cap. 10. (edit. Schneider p. 166.)

perlichen Schönheit, die eben den höchsten Reiz ihrer Formen erst entwickelt in reger lebensthätiger Bewegung. „Hat die Natur unsere Menschheit nicht zum todten Meere, „zum Stillstande einer ewigen Unthätigkeit und gefühl„losen Götterruhe, sondern zu einem bewegten, ewig sich „regenden Strome voll Kraft und Lebensgeistes machen „wollen; so sehen wir, auch von außen konnte ihr Werk „keine plastische Larve und Maske einer schönen ewigen Un„thätigkeit seyn, sondern Lebenswind mußte die Formen „beleben. Sofort wird die Schönheit Kraft; Bedeutung in „jedem Gliede." [37] — Solcher kraftvoll erhebenden Schöne erfreuten sich denn unermüdet die größten griechischen Weisen; ein großer Theil der Dialogen des Plato [38] wird gehalten in dem gewöhnlichen Lieblings-Aufenthalte, in der Palästra. — Oeffentliche Ringschulen der Art finden sich unseres Wissens in heutigen Zeiten nur noch bei den Persern, die für alle verschiedene Stände dergleichen Gebäude haben. In diesen sieht man die vornehmsten Staatsbeamter, Kaufleute u. s. w., in Stunden der Erholung und der Freude alles Gewand bis auf ein kurzes ledernes Unterkleid von sich legen, und, nach verrichtetem Gebet, zum regelnden Takte der Musik alle mögliche gymnastische Uebungen treiben. [39] Das Andenken der hier unbezwungenen Ringer lebt ehrenvoll fort; ein steinerner Löwe ziert als besondere Auszeichnung bedeutsam ihr Grab: und da auch die großen Dichter daselbst durch öffentliche Denkmahle vom Volke geehrt werden, [40] so kann man bei dieser gleichmäßigen Anerkennung geistiger und körperlicher Fähigkeiten gewissermaaßen hier noch anwenden, was Jean Paul sehr treffend von den alten Griechen sagt: [41] „die olympischen

37) Herder, Plastik S. 94.

38) z. B. Lysis, Laches, Charmides u. a. m.

39) Niebuhr Reise nach Arabien Th. II. S. 173. — Chardin voyages en Perse T. I. S. 224. (edit. Amsterd. 1735.)

40) W. Jones. Ueber die Musik der Indier p. 97. (Uebers. v. Dalberg.)

41) J. Paul, Vorsch. d. Aesth. S. 82.

„Siege des Körpers und die des Genius waren zugleich „ausgestellt und gleichzeitig, und Pindar nicht berühmter „als sein Gegenstand." —

Wir hätten nächst dieser hohen nationalen Schätzung der Gymnastik noch vieles beizubringen über das ästhetische Wohlgefallen an derselben; doch schreiten wir lieber weiter zu dem höheren Ziel, zur Darlegung von deren rein objectiven Kunstwerth. — Diejenigen körperlichen Uebungen, die eine so hohe Würdigung zulassen, sind nach unserer Ansicht nur: die eigentliche Gymnastik oder Athletik; die kriegerische Saltation; die höhere Fecht- und Reitkunst, die man unter dem Nahmen der schönen Turnierkunst begreifen könnte; und endlich die Sphäristik. — Manche dieser Künste sind jetzt kaum dem Nahmen nach bekannt, deßhalb erlauben wir uns, ehe wir zu der allgemeinen Untersuchung ihrer Schönheit schreiten, über dieselben noch einige kurze Bemerkungen.

Das Genauere der Athletik, wie sie in Griechenland ausgeübt ward, und jetzt zum Theil noch geübt wird, [42] brauchen wir bei den vielen und trefflichen Schriften darüber [43] nicht besonders zu erwähnen. Sie wurde behandelt als eigentliche Kunst, hatte keine direkten Erziehungs- oder Bildungs-Zwecke mehr, und diente nur den allgemein verbreiteten Uebungen gleichsam zum schönen Vorbild. Hoch geehrte Künstler weiheten ihr ausschließend das ganze Leben, und so wurde sie denn zu einer wirklich schönen Schaukunst, welche die männliche oder erhabene Schönheit

42) Pouqueville Reise durch Morea u. s. w. Th. I. S. 157. (Uebers. v. M. Müller.)

43) Hieron. Mercurialis de arte Gymnastica
Pet. Fabri Agonosticon, sive de re athletica ludisque veterum Gymnicis etc. Lugd. 1595. — Auch zu finden in Gronovs Thesaurus graec. antiquit.
Octav. Falconi. inscr. athleticae (ibid.)
Burette. Memoires pour servir a l'histoire des Athletes. (acad. d. inscriptions. v. I. p. 211.)
J. J. Rambach von der Athletik der Griechen. (In Joh. Potters. griech. Archäologie Th. III. S. 755.)

zeigte in dem Ideal der kräftig lebensthätigen Bewegung. — Dieses Ideal spiegelt sich nach in mehreren Zweigen der griechischen Plastik, auf deren Vollendung überhaupt die Athletik den wichtigsten Einfluß gehabt hat, wie schon von vielen Anderen genügend dargethan ist. Nur über die Beziehung derselben zur Ausbildung des Ikonisma in der griechischen Kunst, würden wir noch manches beizubringen haben, wenn wir unseren Weg nicht hier weiter verfolgen müßten. — Der gefeierte Sieger in den schönen Wettspielen jugendlich männlicher Kraft, war während der ganzen Dauer der griechischen Kunst stets deren beständiger Vorwurf. Schon die Meister der alten Sycionischen Schule ernteten hohen Ruhm in der Darstellung eines Milo, Arrhachion und älterer olympischer Sieger; [44] und zu den Zeiten Marc Aurels wurden noch den preisgekrönten Ringern Statuen errichtet in Griechenland. [45] In der Epoche der höchsten Kunstblüthe waren diese Darstellungen gleichfalls sehr beliebt: Phidias selbst fertigte eine Epheben-Gestalt; und Polyclet, Myron und Cephissodorus, des Praxiteles Sohn, durchliefen in ihren Bildungen das ganze Gebiet der Gymnastik; des ersten berühmter Kanon gehörte selbst in diesen Kreis. Wie schön, wie erhebend alle diese Gebilde gewesen seyn müssen, beweisen uns noch heut der borghesische Fechter, die Ringer der florentischen Tribune, u. a. m.: der Grund aller todten Schönheit liegt aber nothwendig in der belebten Natur; [46] folglich müssen die lebendigen Originale jener Meisterwerke nicht minder schön gewesen seyn. — Die Gymnastik hatte, im Verein mit einer harmonischen Bildung von Geist und Seele, [47] der leiblichen Gestalt einen

44) Pausanias. l. VI. p. 348. 369. — l. VIII. p. 520. 529. (edit. Xyland. 1613. fol.)

45) Winkelmann Gesch. d. Kunst Th. II. S. 397. (edit. Rom. 1783.)

46) Herder. Plastik. S. 78.

47) Die griechischen Athleten waren nicht etwa, wie größtentheils die heut zu Tage umherziehenden Equilibristen und Gymnastiker, rohe, ungebildete und ungesittete Menschen: der bekannte Milo war ein Schüler des Pytha-

Grad der Vollkommenheit gegeben, von der man bei der heutigen den Körper verweichlichenden Lebensweise kaum noch eine Vorstellung hat. Was jetzt in der griechischen Ringer-Statue als reines Künstler-Ideal der männlich erhabenen Schönheit erscheint, war demnach eigentlich eine nicht besonders verschönerte Copie der Natur; nur sinnig aufgefaßt, und mit charakteristischem Ausdruck, der hin und wieder, selbst auf Kosten der reinen Schönheit, mit großer Umsicht manche Theile des Körpers ein wenig verlängerte oder verkürzte, wie dieses sehr interessante Messungen genügend darthun.[48] Novalis sagt:[49] „Die Natur ist das Ideal; das wahre Ideal ist möglich, wirklich „und nothwendig zugleich;" und dieser paradoxe Satz gewinnt hier wenigstens einige Bestätigung. Die schwellenden Muskelflächen des unvergleichlichen Torso waren nach unserer Ansicht, als sie gebildet wurden, der Natur viel näher, als man es bei der jetzigen verweichlichten Organisation der Körper im Allgemeinen vermuthen kann. Wir haben indessen Gelegenheit gehabt, an den zur vollkommneren Schönheit organisirten Bewohnern der vierzigsten Breitengrade, besonders auch an Griechen und Türken, Beobachtungen anzustellen, und auch in den jetzigen Zeiten noch hin und wieder kaum denkbare Körperschönheit gefunden. Die höchste Vollendung derselben sahen wir bei einem italiänischen Kunstreiter; man kann sich keine Vorstellung machen von diesen Formen, von der Feinheit der Haut, und von der beweglichen Elasticität der sanft gehügelten Körperflächen: es war, nach dem Urtheil anderer geübter Kenner, die des Anblicks mit genossen, ein jugendlicher Herkules, wie ihn ein genialischer Künstler nur irgend er-

goras; und dieser selbst gehörte, sammt dem Plato (Winkelm. Gesch. d. Kunst p. 250. Ausg. v. 1776.) in der Jugend unter die Zahl der Athleten. d. V.

48) J. C. Leuchs. Von der Schönheit des menschlichen Körpers, mit besonderer Beziehung auf die Meisterwerke der griechischen Bildhauer. Eine Preisschrift.

49) Novalis Schriften Th. II. S. 151. (Ausg. v. 1815.)

schaffen konnte. Solcher plastischen Schöne ist also die menschliche Natur selbst schon fähig; was aber dennoch die Ringer-Statue gegen den Athleten selbst etwa in der Schönheit der Form voraus haben könnte, wird hinreichend aufgewogen, durch das stets wechselnde Spiel der reizendsten Bewegung. Ein Moment derselben, eine schöne Stellung, eine reizende Verschlingung nur giebt des Marmors trügend beweglicher Schein: tausend mannichfach schöne Wendungen zeigt in den reizendsten, im todten Stein nie wieder zu gebenden Uebergängen in jedem Augenblick die Gymnastik. Was von dieser bis hierher gesagt ist, hat dieselbe hoffentlich aus einem erhöheteren Standpunkt gezeigt, von dem aus deren rein ästhetische Würdigung unbezweifelt ist. Dessen ungeachtet sind in der gebildeteren europäischen Welt diese Künste jetzt wenig oder gar nicht geübt; die öffentlichen Wettspiele, die wir in der Schweiz zu sehen Gelegenheit hatten, [50] verdienen nur in so fern einiger Erwähnung, als sie daselbst der Anknüpfungspunkt seyn können für eine künftige Veredlung der Gymnastik. In rein objectiver Schätzung einer Kunst ist es übrigens völlig gleichgültig, ob Denkweise und Sitte eines Zeitalters deren Ausübung entgegen stehen oder nicht: wenn einst in einem vorgerückteren Jahrhundert, der hohe Werth aller körperlichen Ausbildung durch allgemeine Verbreitung der darauf abzweckenden Uebungen entschieden anerkannt ist, dann wird man ohne alles Aufsehen reden können von einer ästhetisch schönen Gymnastik.

Die kriegerische Saltation oder der Waffentanz steht zwischen der Orchestik und Gymnastik; zu welcher sie, eigentlich keine besondere Gattung bildend, auch gerechnet werden muß. Wir erwähnen hier derselben nur als historisch interessant, indem der Waffentanz die erste und einzige schöne Kunst und Schauluſt der alten Deutschen war. Tacitus sagt: „sie haben unter sich bei allen Versammlun-

50) Bei den religiösen Volksfesten, welche jährlich am 22ten July auf dem Rigi gefeiert werden. d. V.

„gen nur einerlei Art der Schauspiele. Junge Leute springen „zwischen ausgestreckte Degen und Spieße. Diese Uebung „hat ihnen Anstand und Geschicklichkeit erworben; doch zei„gen sie dieselbe nicht um Gewinn; die Belustigung der „Zuschauer ist ihnen ihr Lohn.“ [51] — Als Gegenstand der Schaulust und der besonderen Ergötzung erhält nun diese Art der Saltation, die bei den alten Völkern eigentlich nur eine Vorübung zum Kriege war, [52] gleichfalls einen ästhetischen Charakter. Eine ergreifende Musik, die der Gymnastik, als schöne Kunst, stets vergesellschaftet ist, regelt dabei mit scharf abgemessenem Rhythmus den geschicktesten und daher zugleich zierlichen Gebrauch der Waffen; durch deren Handhabung der schöne Körper ein mannigfaltiges, von dem unbewaffneten Ringen der Athletik sehr verschiedenes Spiel der schönsten Bewegung zeigt. — Diesen Schaukampf in höchster Vollendung darzustellen, gab es in früheren Zeiten Tänzer, und sogar Tänzerinnen, die allen ihren Fleiß einzig verwendeten auf die Kunst der kriegerischen Saltation, wie dieses folgende Stelle des Xenophon beweist. [53] „Jetzt erschien ein Mysier mit einem run„den Schilde in jeder Hand, und tanzte bald so daß er „mit zweien zugleich zu fechten schien, bald so, als stritte „er nur gegen einen; bald machte er viele Wendungen, „und stürzte über den Kopf, wobei er immer die runden „Schilde behielt. Dies machte ein sehr artiges Schauspiel. „Zuletzt tanzte er wie ein Perser, wobei er die Schilde zu„sammenschlug, auf die Knie fiel und wieder aufstand; „und alles dieses that er nach dem Takt einer Flöte. — — „Als der Mysier sah, daß die Gesandten der Paphlagonier „dieses anstaunten, so beredete er einen Arkadier, der eine „Tänzerin hatte, dieselbe auf das Prächtigste bewaffnet, „und einen leichten Schild haltend, vorzuführen. Diese „tanzte den Pyrrhichius sehr geschickt, und erhielt laut klat-

51) Tacitus de mor. germ. cap. 24.
52) Lucian de saltatione p. 273. (T. II. edit. Reitz.)
53) Xenophon Anab. lib. VI. c. 1. p. 370. (edit. Leunclav.)

„schenden Beifall. — — Auch zwei Thraker traten auf, „und hielten einen Waffentanz nach der Flöte; sie thaten „dabei leichte und hohe Sprünge, und schwangen die Schwer„ter. Zuletzt hieb einer auf den andern zu, so, daß alle „glaubten er habe ihn todt gehauen. Er hatte aber den „Hieb mit Kunst angebracht. Hierüber erhoben die Pa„phlagonier ein lautes Beifalls-Geschrei. Nachdem nun „der Sieger den andern der Waffen beraubt hatte, so ver„ließ er mit Gesang das Gefecht, und man trug den „Ueberwundenen als todt weg; er hatte aber keinen Scha„den bekommen." — Diese mimische Handlung, voll des lebendigsten Ausdrucks der ästhetischen Ideen von Kampf und Sieg, entspricht in schöner Mannigfaltigkeit den ersten Anforderungen an eine schöne Kunst; daher konnte denn ein geistreicher Denker wie Xenophon, der noch an anderen Orten dieses Schauspiels lobend erwähnt, [54] hohes Wohlgefallen daran finden. Die Griechen, welche mit dem Gattungsnahmen [55] des Pyrrhichius sehr viele Arten der Waffentänze bezeichneten, die man an den unten beigebrachten Stellen versammelt findet, [56] liebten überhaupt diese kriegerischen Darstellungen sehr; und daher wählte denn auch die bildende Kunst, diese, überdies noch mit der Religion [57] in mannigfacher Beziehung stehenden, Waffentänze zum häufigen Vorwurf, welches viele auf unsere Zeiten gekommene Bildwerke beweisen. [58] Böttiger unter andern führt deren sehr viele an, [59] die noch zum großen Theile warten auf eine gründliche Erläuterung eines mit der alten Orchestik

54) Xenophon Sympos. p. 874.

55) Rambach. Archäol. v. Potter Th. III. p. 638.

56) G. J. Vossius de quatuor artibus popular. cap. III. p. 24 (edit. Amst. 1650. fol.)
Hieron. Mercurial de art. gymn. l. II. cap. VI, p. 138.

57) Lucian de Saltat. p. 271. (T. II. edit. Reitz)

58) Visconti Mus. P. Clement. vol. III. tab. IX.
Tischbein ant. Vasen. vol. I. pl. 60.
Millingen Peint. ant. d. Vases grecs. pl. V.

59) C. A. Böttiger Andeut. zu 24 Vort. üb. d. Archäol. S. 155.

gehörig bekannten Archäologen: zu einem solchen Zweck haben wir die nach unserer Ansicht ergiebigsten Quellen über den Pyrrhichius hier unten verzeichnet. [60] — Bei den Römern hatten die Waffentänze gleichfalls schon sehr frühe eine gottesdienstliche Beziehung [61] und dienten auch in den spätesten Zeiten noch zur Belustigung: [62] schöne gymnastische Spiele konnten aber eigentlich in Rom nie recht heimisch werden, wegen der wilden und blutigen Gladiator-Kämpfe und auch wegen der üppigen oft ekelhaft unsittlichen Pantominen, über deren wahrer Gestalt und eigentlichem, häufig überschätzten, Kunstwerth, beiläufig gesagt, noch manche irrige Meinungen herrschen. — Unter den vielen Waffentänzen neuerer europäischer Nationen erwähnen wir hier nur noch des schönen schwedischen Schwerttanzes, von dem der gelehrte Erzbischoff Olaus Magnus folgende Beschreibung giebt. [63] „Die Jünglinge heben ihre Schwerter in „der Scheide steckend in die Höhe, bis an die dritte Um„drehung. Dann ziehen sie ihre Schwerter heraus, halten „sie in die Höhe, und indem sie mit denselben auf einander „stechen, springen sie mit Anstand herum, und packen einer „des Andern Klinge oder Gefäß. Sodann ihre Ordnung „verändernd, bilden sie eine sechseckige Figur, welche sie „eine Rose nennen. Schnell aber, indem sie ihre Schwer„ter nach sich ziehen und aufheben, brechen sie jene Figur „wieder, und halten ihre Schwerter so, daß über eines „jeden Haupt eine viereckige Rose kommt. Endlich schlagen „sie mit großer Gewalt die Flächen der Schwerter gegen „einander, und plötzlich zurückspringend endigen sie dieses „Spiel, welches mit Flöten, oder mit Gesang, oder mit

60) Onoph. Panvinius de ludis circens. p. 343. (T. IX. Thesaur. antiq. rom. Graev.)
Meursius de orchestra (Thes. Graev. VIII. p. 1280.) —
J. C. Bulengerus de theat. dib. I. (ibid. IX. p. 934—950.)
F. S. Quadrio della Storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. T. I. p. 800. e. s. (edit. Milan. 1741. 4.)

61) J. Rosini Roman. antiquit. p. 220. (edit. Demster)

62) Cl. Claudian XXVIII. de VI. cons. Hon. Aug. v. 621—640.

63) Vieth. Encyclop. d. Leibesüb. Th. I. S. 586.

„beiden zugleich, begleitet wird, und wobei sie zuerst ge-
„mäßigt, so dann heftiger, und endlich am allerheftigsten
„springen. Man kann ohne es gesehen zu haben, sich
„nicht vorstellen, wie angenehm und voll Würde dieses
„Spiel ist; — selbst den Geistlichen giebt man Erlaubniß
„dasselbe mitzumachen, weil lauter anständige Bewegun-
„gen dabei vorkommen." — Zeugnisse solcher Art be-
rechtigen denn, wie wir glauben, hinreichend zu einer
ästhetischen Beschauung der kriegerischen Saltation. — Mit
dieser steht in der innigsten Verwandschaft die schöne Fecht-
kunst, von der, nach allem Vorigen, nichts Besonderes
weiter zu sagen ist. Vor wenigen Jahren haben wir im
Theater zu Frankfurt am Main dem Fechtschauspiel einer
Madame Chelli beigewohnt, welche die geschickte Waffen-
führung wieder erheben wollte zur schönen Schaukunst, doch
war dieser an sich beachtungswerthe Versuch gänzlich ver-
fehlt in der Ausführung.

Zur schönen Gymnastik rechneten wir ferner noch eine
höhere Reitkunst, die jetzt, in Deutschland wenigstens, gar
nicht vorhanden ist; und deren Begriff man, wie Hermann
sagt, [64] nicht etwa bei den Stallmeistern suchen muß. Das
Pferd gehört unstreitig zu den schönsten Geschöpfen der
Erde; man betrachte nur aufmerksam ein edles arabisches
Roß, oder erschaue das reine Ideal dieser Thiergattung in
den erhaltenen Fragmenten der Sculpturen vom Parthe-
non; in den bekannten venetianischen Pferden; oder auch
in den unnachahmlich schönen Bildungen auf griechischen
Vasen-Gemälden. [65] Mögen indessen auch andere Thiere
diesem dem Vorrang streitig machen in Hinsicht auf die
Schönheit der Form; so hat es doch, wie Hogarth näher
erweist, [66] gewiß den höchsten Adel, die höchste Schönheit
der Bewegung. Diese ergötzte denn schon in den frühesten

64) G. Hermann. Handbuch. d. Metrik XVII.

65) Millin peintures des vases antiques Pl. 24. 35. 40. 61. etc. etc.

66) W. Hogarth. Zergliederung der Schönheit. S. 81. (d. Übers. v. Mylius.)

Zeiten die Menschen; daher suchten sie dieselbe zu erhöhen durch eine künstliche Abrichtung, wie dieses die tanzenden Pferde [67] der alten Bewohner Groß-Griechenlands beweisen. Wenn nun des edlen Rosses schöne Bewegungen sich vereinigen mit den schöneren des Menschen, der hier wieder eine neue von allem Vorigen ganz verschiedene Mannigfaltigkeit entwickelt, so entspringt der Begriff einer schönen Reitkunst, die vorherrschend entweder Anmuth oder Kraft zeigt. — Eine der wesentlichsten Eigenschaften des Schönen ist die Grazie; ihr Element aber ist die Bewegung, man könnte sie die bewegte Schönheit nennen. [68] Hohe würdevolle Grazie nun entwickelt sich zunächst auch in der schönen Reitkunst; ein berühmter Kenner derselben empfiehlt daher allen Reitern vor allen Dingen diese edle Grazie, indem er bei Ausübung dieser Kunst die Schönheit nie aus den Augen verliert. Unter andern sagt er: [69] „alle Bewegungen des Reiters mögen von der Art seyn, daß sie „mehr dazu dienen, seine Haltung zu verschönen, als daß „sie dem Pferde Hülfe zu geben scheinen. Dieser schöne „Theil der Reitkunst ist aber jetzt vernachlässiget; gleichgültige Unachtsamkeit, vereint mit einem gewissen Anstrich „von Weichlichkeit, ist jetzt an die Stelle der eifrigen Mühe „getreten, die man sonst aufwendete, um jene schöne Haltung „zu erlangen, welche das Auge des Schauers hoch ergötzt, „und den Anblick eines schönen Pferdes unendlich erhöht." — So sehe man denn einmal sechszehn schöne in harmonische Wechselfarben gekleidete Reiter auf muthigen, trefflich geübten Rossen zum regelnden Klange einer kraftvollen Musik eine Quadrille aufführen; sehe im feurigen Crescendo des wogenden Galopp jede nur denkbare Linie der Schönheit gestalten in labyrinthischer Mannigfaltigkeit: wenn in diesem Schauspiel von regsten Lebens, voll Kraft und

67) J. C. Ginzrot. Die Wagen und Fahrwerke der Griechen und Römer. Th. II. S. 189.

68) C. F. Bachmann. Kunstwissensch. S. 41.

69) Gueriniere ecole de cavalerie p. 83. (Par. 1751. fol.)

Anmuth keine Schönheit seyn soll, dann ist auch keine in der berühmten Equester-Statue des Marc Aurel. Wer hier redselig laut bewundern; dort aber regungslos zuschauen könnte, dem wäre bei aller dürren Kunstkennerschaft dennoch sicher nicht aufgegangen der lebendige Sinn für die Schönheit. — Vereint sich nun mit jenen labyrinthischen Verschlingungen noch ein geübtes Waffenspiel, bei dem man nur weder denken möge an das einförmige Ringstechen des neueren Carousſel, noch an den wahrhaften Schlachtkampf des ausartenden Tourniers, so gewinnt dieser kriegerische Schautanz den höchsten Reiz, eine kaum denkbare Mannigfaltigkeit. Man lese darüber Gueriniere, der sehr ausführlich handelt von diesen Lustspielen, die im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert in Rom und Neapel, wo man ihnen eigene Akademien errichtete, ihre höchste Vollendung erreicht hatten. [70] Rom kannte diese ergötzenden Ritterspiele schon seit den frühesten Zeiten; Aeneas hatte dieselben nach dem Virgil, der uns zugleich eine lebhafte Schilderung von ihnen giebt, [71] in Italien eingeführt; und die römischen Annalen thun ihrer in verschiedenen Zeiten Erwähnung. [72] Vieth sucht den ersten Ursprung der eigentlichen großen Schlacht-Turniere des Mittelalters in diesen trojanischen Ritter-Ballets, [73] die, sehr ähnlich den alten, noch jetzt in Spanien üblich sind, [74] und nach dem Urtheil gelehrter Reisender ein höchst anmuthiges Schauspiel gewähren. Der Ritter Bourging sagt unter andern in seiner höchst schätzbaren Reisebeschreibung: [75] „So bald „Pferd und Reiter ihre Rolle gehörig kennen, wird der „Tag der Vorstellung anberaumt. — Ist nun der präch-

70) Gueriniere ecole. d. cav. p. 159—163.
71) Virgil. Aen. lib. V. v. 545—604.
72) Livius. V. 596. —
Sueton. Caes. 59. —
Tacitus annal. XI. 11.
73) Vieth. Encycl. d. Leibesüb. Th. 1. S. 226.
74) C. A. Fischer Gemälde von Valencia Th. 1. S. 68.
75) Siehe Vieth. a. a. O. Th. 1. S. 336.

„tige Zug aus vier Quadrillen, und jede aus zwölf Rei„tern bestehend auf dem bestimmten Platze angelangt, so „beginnt in kurzem Galopp das Spiel. — Die Figu„ren desselben lassen sich am besten mit den Figuren der „französischen Contretänze vergleichen. Die vier Qua„drillen nähern und entfernen sich wechselweise unter dem „Vorritte ihrer Anführer. Bald reiten sie um den Kampf„platz, bald quer über denselben, bald beschreiben sie Zir„kel, bald schlängeln sie sich in Spirallinien. Dieß alles „geschieht mit einer Genauigkeit und mit einem Einklang „in die Musik, daß Auge und Ohr im gleichen Grade da„ran Vergnügen finden." — Nach solchem Zeugniß glauben wir denn diese höhere Reitkunst ohne weiteres rechnen zu dürfen zu der schönen Gymnastik. —

Die Sphäristik gehört zu den reizendsten gymnischen Künsten; sie zeigt ohne Vorstellung eines Kampfes das mannigfachste Spiel solcher Bewegungen, welche vorzüglich geeignet sind, die plastische Schönheit des Menschen im glänzendsten Lichte darzustellen. Wer da Freude empfinden kann im Anschauen solcher belebten Plastik, der wird sich nicht satt sehen können an der Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Stellungen, wenn der große purpurne oder goldgewirkte Ballon, vom kräftigen Schlage getroffen, ohne den Boden zu berühren, im weiten Bogen hin und wieder fliegt. Denn nicht immer fällt derselbe in gelegener Richtung; man sieht daher die Spieler, um denselben zu treffen, bald laufen, bald in den reizendsten Stellungen; jetzt nach vorn, jetzt leicht zurückgebogen; bald gebückt; bald schwebend auf der äußersten Spitze des Fußes. So mannigfacher Reiz entfaltet sich, wenn das Spiel seine höchste Vollendung erreicht hat, zum regelnden Rhythmus einer belebenden Musik, der mit seiner allmächtigen Kraft die Spieler zu Tänzern macht; ihren Bewegungen den höchsten Adel verleiht. — Kein Wunder ist es denn nach diesem, daß man in Rom so hohen Gefallen findet an diesem Schauspiel. Italien hat beständig viele solcher Ballonschläger, deren

Nahmen oft eine artistische Celebrität erlangt; und Rom besitzt ein eignes Amphitheater für dieses Schauspiel, zu dem große Anschlage-Zettel gegen ein mäßiges Eintrittsgeld die Schauer laden, die sich denn auch zahlreich aus allen Ständen versammeln. Die Spieler, meistens kräftig schöne Menschen voll Feuer und Lebenskraft, sind in leichtem Tricot gekleidet, der keine Muskelbewegung verdeckt; und so sieht man denn in der That die Kraft und Gewandheit der früheren Athleten in diesem Schauspiel, das wir näher zu schildern versucht haben in einer besonderen Abhandlung. [76] Auch eine weiblich schöne Sphäristik wäre möglich: unnennbare Grazie müßte sich entwickeln in reizender Mannigfaltigkeit, wenn holde Mädchengestalten zu sanftem Flötenklang den goldenen schön gefiederten Federball in leisem elastischen Schlage berührten. So tanzt mit dem Balle schon beim Homer die liebliche Nausikaa in schöner Wohlbewegung mit den Gespielinnen zu eigener Ergötzung: [77] dieser Balltanz ward aber auch in den verschiedensten Zeiten aufgeführt als schönes erheiterndes Schauspiel, [78] von dem Homer uns noch folgende Schilderung giebt: [79]

„Aber Alkinoos hieß den schönen Laodamas jetzo
„Einzeln mit Halios tanzen, denn niemand wagt es mit jenem.
„Als nun diese den zierlichen Ball in die Hände genommen,
„Purpurroth, den ihnen der sinnende Polybos wirkte,
„Sieh da schwang ihn einer empor zu den schattigen Wolken,
„Rücklings gebeugt; und der Gegner, im Sprung von der Erde sich hebend,
„Fing ihn behend in der Luft, eh der Fuß ihm den Boden berührte.
„Jetzo nachdem sie den Ball gradauf zu schwingen versuchet,
„Tanzen sie leicht einher an der Nahrung sprossenden Erde,
„In oft wechselnder Stellung, und andere Jünglinge klappten,
„Stehend im Kreise, dazu; es stieg ein lautes Getös auf.

Nachdem nun die einzelnen Spiele der edleren Gymnastik in flüchtigen Zügen etwas näher charakterisirt sind,

76) C. Seidel. Belustigungen der heutigen Römer. (Im Freimüthigen Jahrg. 1818. No. 73. u. f.)

77) Odyss. VI. v. 99.

78) Burette. Memoire pour servir a l'histoire de la Spheristique. (Acad. d. Inscript. T. I. p. 153.)

79) Odyss. VIII. v. 370. (Uebers. v. Voss.)

wäre jetzt dieselbe überhaupt zu erweisen als wahrhaft schöne Kunst. Diese muß, wie wir früher gezeigt haben, überall ein Geistiges zur Erscheinung bringen im Sinnlichen; und dasselbe findet sich denn zunächst auch hier, da die Fertigkeiten des Körpers eigentlich, wie schon aus unserem obigen Schema hervorgeht, nur auf Fähigkeiten der Seele beruhen. Teten sagt darüber: „man muß gestehen auch „in den körperlichen Fertigkeiten liegt ein innerer Vor„zug an geistiger Vollkommenheit, die einen inneren vor„züglichen Werth hat.“ [80] — Das körperliche Spiel schöner Bewegungen ist also zugleich auch ein geistiges; die in der kraftvoll erhabenen Schönheit der Gymnastik waltenden Ideen sind: Ringen und Streben nach einem Ziel, oder auch Kampf und Sieg. Diese Ideen nun schließen in sich alle Merkmale der höchsten ästhetischen Vollendung, bilden in der schönen Gymnastik die innerste Einheit für die höchste lebendigste Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinung. Alles dieses verleiht der Gymnastik schon einen wahrhaften Kunstcharakter; wo aber, so hören wir fragen, findet eigentlich diese Kunst ihr Ideal? — Dasselbe ist nach Herder [81] die reinste Idee eines Dinges, aus seiner inneren Natur geschöpft; das Ideal aller derer Künste, die zunächst den Menschen selbst in höherer Vervollkommnung zeigen, liegt demnach in der allgemeinen Idee der Menschheit. Diese aber in ihrer früher erschaueten Gottähnlichkeit an dem Individuum nach Möglichkeit zur Erscheinung zu bringen, war, in höherer Würdigung, eben das Ziel aller Kunst: Gymnastik und Orchestik nähern denn, indem sie das räumliche Daseyn unbezweifelt auf das Höchste vervollkommnen, den Menschen selbst von dieser Seite seinem Ideal, wie wir dieses früher schon ausgesprochen, wie es geistreiche Denker sonst schon mit Bestimmtheit angedeutet haben. [82]

80) J. N. Tetens philos. Versuche über die menschliche Natur und deren Entwickelung. Th. II. S. 647.

81) Kalligone Th. III. S. 179. (Ausg. Leipz. 1800.)

82) Tissot sämmtl. Schr. Th. 4. S. 356. (Uebers. Leipz. 1781.)

J. J. Wagner sagt: [85] „die Kunst fragt zuvörderst nach „den Seiten des menschlichen Seyns, welche eine äußere „Vollendung und äußere Darstellung verstatten, und hier ist „denn das individuelle leibliche Leben, mit seiner räumlichen „Erscheinung das erste. Diese Erscheinung heißt Gestalt, und „es entsteht also dem Menschen die Aufgabe, seine Gestalt „zur Vollendung zu bringen, welches, bei vorausgesetzter „Anlage, durch zweckmäßige Diät, nach ihrem ganzen Um„fange — wozu auch geistige Diät, Reinheit des Gemüths „und Hoheit des Geistes gehören — dann aber auch durch „Gymnastik erreicht wird." — Ein Kunstideal, das aber nach diesem nur in der vollendeten Menschheit selbst annäherungsweise zur Erscheinung kommen kann, möchte indessen dem Philosophen vielleicht eher als dem Aestheticker genügen: diesem zeigt deshalb noch die folgende Abhandlung ein den schönen Künsten des Lebens, der Bewegung allein zukommendes, rein artistisches Ideal, nehmlich das Ideal der Bewegung. Auf dasselbe hat schon Vossius in seinem schätzenswerthen Buche von der Kraft des Rhythmus, und auch Hogarth in seinen Abhandlungen über die Schönheitslinie den Blick gerichtet: bei der Einseitigkeit des Standpunktes aber, von dem diese Untersuchungen ausgehen, haben sie die Schönheit der Bewegung nicht eben in ein helleres Licht gesetzt. — Der Künstler nun, dem solche Ideale vorschweben, wird, wie es die indischen Gymnasten bekunden, begeistert seyn von seiner Kunst, zu welcher denn, wie zu jeder anderen, nothwendig Talent und Genie gehören. Teten sagt: „das Mittelmäßige im Fechten, Spie„len, Tanzen u. s. w. erfordert eben keinen großen Kopf; „aber hervorragende Fertigkeit ist nicht möglich, wo es an „lebhaftem Gefühl und feuriger Imagination fehlt. — Eine „außerordentliche Schätzung außerordentlicher Geschicklichkei-

Man vergleiche auch dessen medicinisch chirurgische Gymnastik (Leipz. 1792.)

85) Ideen über Musik. Allg. musikal. Zeit. No. 13. Jahrj. v. 1825.

„ten ist denn auch nicht bestimmt zu tadeln, wenn es gleich „nur körperliche Geschicklichkeiten sind, die zunächst, und „fast allein zum Vergnügen dienen.“ [84] — Dieses Vergnügen nun, von dem, wie Montesquieu sagt, [85] unsere Zeiten keine gehörige Idee haben, ist denn nach allem Vorigen wohl unbezweifelt rein ästhetischer Natur, in so fern nehmlich die schönen Künste der Gymnastik und Orchestik nicht ausarten in rohe und wilde Rauferei, oder in lustspringerische Künstelei. Der gänzlich entartete Römer der Kaiserzeit konnte wohl nur an blutigen Kämpfen auf Leben und Tod noch ein gewisses ästhetisches Wohlgefallen finden, welches selbst von dem sterbenden Gladiator stets Anstand und sogar noch Anmuth im letzten Todeszucken begehrte, [86] in welcher gräßlichen Mimik ihnen förmlicher Unterricht ertheilt ward. Solche Zeiten kehren hoffentlich nicht wieder, sind wohl für immer dahin. — An der Künstelei, der gefährlichsten Klippe jeder Kunst, scheitert dagegen unsere moderne Orchestik: wer mit widrig gespreizten, zum rechten Winkel, und darüber, ausgereckten Füßen am meisten pirouettiren kann, der ist der gefeierte, laut beklatschte Meister. Solche Kunststückchen gehören aber nicht in die Orchestik, wenn diese wahrhaft schöne Kunst seyn soll: sie fallen in das Gebiet der Kunstspringerei und Seiltänzerei, deren moralische und artistische Häßlichkeit Andere schon genügend dargethan haben. [87] — Genug sey indessen nun gesagt von einer schönen Gymnastik, die hier weitläuftiger berührt werden mußte, da wir derselben weiter keine besondere Abhandlung weihen. Unsere Bemerkungen über dieselbe schließen wir mit einer schönen Stelle des Plato, welcher sagt: [88] „Der

84) Tetens philos. Vers. üb. d. menschl. Natur. Th. II. S. 647.

85) Montesquieu grandeur et decadence des Romains. T. V. p. 14. (oeuv. compl. Par. 1788.)

86) Du Bos reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture T. I. p. 15. (sixieme edit. Par. 1755.)

87) Seckendorf. Kritik der Kunst. S. 118. 120. — Derselbe Vorles. üb. d. bildende Kunst. S. 14.

88) Plato. Protagor. p. 139. (edit. Lugd.)

„Musiklehrer, indem er schöne Gedichte den Gesangweisen „unterlegt, arbeitet dahin, Zeitmaaß und Wohlklang den „Seelen der Kinder geläufig zu machen, damit sie milder „werden, und indem sie Maaß und Ton halten, auch ge„schickter zum Reden und Handeln. Denn überall bedarf „das Leben des Menschen Richtigkeit im Zeitmaaß und im „Zusammenklang. Zu dem allen schickt man die Kinder „noch zum Meister der Leibesübungen, damit sie, dem „Körper nach besser ausgebildet, auch der richtig gesinnten „Seele gehorchen können, und nicht nöthig haben, sich „feigherzig zurück zu wenden, es sey nun im Krieg, oder „bei anderen Verhandlungen." —

Die Schauspielkunst erscheint, nach allem Vorhergehenden, unter allen denkbaren Künsten als die vollkommenste; sie vereinigt, in ihrem eigentlichsten Wesen angeschaut, in sich alle anderen Künste, bringt die geistige und leibliche Gesammt-Erscheinung des Menschen zum freien schönen Spiel. Daher macht sie denn in unseren früher angeführten Kunstreihen den, alle Künste vereinigenden Schluß, obgleich ihre eigentliche Stellung, wie es das Zeichen in dem Schema schon andeutet, hinter denjenigen Künsten des Lebens gewesen wäre, welche besonders nur einen Theil des menschlichen Daseyns versetzen in eine lebendige und schöne Thätigkeit. — Von dem Menschen gehen alle schöne Künste aus; auf ihn wirken dieselben vereinigt wieder zurück in der Schauspielkunst. Forkel nennt in solcher Ansicht die Schauspiele die wahren Hochschulen aller schönen Künste; [89] und dennoch ist, wie Iffland sagt, [90] die Schauspielkunst noch immer nur mehr geliebt als geachtet. Der Grund hiervon scheint uns zunächst in unseren Schauspielern zu liegen. Lessing sagte früher: [91] wir haben Schauspieler aber keine Schauspielkunst; jetzt, möchte man sagen,

89) Forkel. Gesch. d. Musik. Th. I. cap. III. S. 170.

90) W. A. Iffland. Fragmente über Menschendarstellung. S. 117.

91) Hamburgische Dramaturgie Th. II. S. 392.

haben wir zwar den Begriff einer Schauspielkunst, aber die Schauspielkünstler sind noch selten. — Wir betrachten hier also die dramatische Kunst nicht nach ihrer jetzigen Gestalt, sondern in einer möglich höheren Wesenheit, von der denn die heutige Art und Weise derselben noch sehr weit entfernt ist. Nähere Belage für diese Behauptung werden die folgenden Abhandlungen enthalten: hier schließen wir einstweilen die Betrachtung über die schönen Künste der Bewegung mit folgender Stelle aus Wagners schon erwähnten Ideen über die Musik: „wenn man aber darin „Recht hat, daß ein lebendiger Apoll einem steinernen vor„zuziehen sey, so möchte wohl überhaupt wahr seyn, daß „die Kunst zunächst für den Menschen und seine Person „selber bestimmt als die äußere Vollendung seines Lebens „zu betrachten sey, wo sodann freilich die Kunstwerke, „welche neben dem Menschen hinausfallen, als da sind die „steinernen Götter, die gemahlten Madonnen u. s. w., „auch in der strengen Würdigung neben ausfallen wür„den." [92] —

Mahlerei, sagt Plato, und auch Bildnerei, stellen ihre Ausgeburten hin als lebend; wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. [93] Ein so großes Meisterstück der Kunst auch die Medizeische Venus ist, so athmet sie nicht, sie wird von keinem Pulsschlage bewegt, von keinem Blute erwärmt. Die Natur stehet also über der Kunst, und ist ihr unerreichbar. [94] Wollte die todte Nachbildung mit der lebendigen Natur in die Schranken treten, so müßte sie, wie ein älterer Schriftsteller meint, [95] Automate gestalten, die, bei der höchsten plastischen Schönheit, mit Leichtigkeit fähig wären aller Bewegungen des Lebens. Aber das Bildwerk schweigt in erhabener Ruhe,

92) Allgem. musikal. Zeit. Nr. 13. Jahrg. v. 1823.

93) Plato Phädrus. p. 556. (edit. Lugd. 1590.)

94) F. A. Nüßlein Lehrb. d. Kunstwissensch. S. 63.

95) M. Mersenne Harmonie universelle. C. p. 160. (Edit. Par. 1636. fol.)

und diese Ruhe selbst bildet eben mit der Schönheit vereint die Göttergestalt, das Ideal der Plastik. So wird es der nachbildenden Kunst wiederum möglich, die Natur selbst zu übertreffen in dem Ideal der Form, die an dem lebenden Individuum, auch bei der höchsten, durch harmonisches Ausbilden erlangten, physischen Vollkommenheit, denn doch nicht völlig denkbar ist in solcher Vollendung, wie sie die, nur die reine Idee ausdrückende Kunst zu gestalten vermag. — Ob das höchste Ideal der Form in den Bildungen eines Phidias und Raphael unbedingt erreicht sey; ob der belvederische Apoll, die mediceische Venus und die raphaelischen Madonnen nicht noch zu übertreffen wären, scheint für die Kunst kommender Zeiten keine unwichtige Frage. Wer sie, durchdrungen von einer möglichen ungleich höheren harmonischen Ausbildung künftiger Jahrhunderte; gleichsam begeistert von heller Ahnung eines kommenden goldenen Zeitalters des Menschengeschlechts, [96] verneinend beantwortete; der könnte wenigstens viel Gewichtiges hervorbringen für seine Behauptung. Freilich würde diese nicht wenig angefochten werden von der großen Mehrzahl derer, die nach Auctorität und Gewohnheit ihre Urtheile bestimmen. Er würde es auch mit denen zu thun bekommen, die etwa in der critischen Analysis der höchsten Schönheit längst vorhandener Werke selbst schon eine Art von Unsterblichkeit errungen zu haben wähnen; am meisten aber würde er angegangen werden von solchen Künstlern, die in aufgeblasener Eitelkeit ihr Zeitalter, oder eigentlich sich selbst in ihren Bildungen betrachten als den höchsten erreichbaren Gipfel der Vollendung. — Mit dem Ideal der Form vereinen die nachbildenden Künste der Ruhe noch, gegen die ausbildenden des Lebens, den Vorzug, daß, indem das Bildwerk als gesonderte in sich abgeschlossene Welt erscheint, die Schöpfungskraft des Menschen in hellerem Lichte sich zeigt: die Kunstschöpfung steht völlig gesondert da vom Schöpfer, der sie als freies Object nicht

96) Jean Paul. Hesperus. Th. II. p. 247. (Ausg. Berl. 1795.)

in sich, oder an sich, sondern außer seiner Natur anschauen, und sich derselben erfreuen kann. — Der Vorzug der Dauer, welchen man den sogenannten Raum erfüllenden Künsten gegen die mehr Zeit erfüllenden zuschreibt, erscheint dagegen nur gering, wenn man klare Begriffe hat von der Zeit, von unserm Anschauungsvermögen in Beziehung auf die äußere Welt, und endlich von dem verschiedenen Verhältniß der sichtbaren und hörbaren Gedächtnißeindrücke. Wenn der letzte Ton eines Musikstücks verhallt ist, so ward demselben eben gehörige Zeit zu dessen Vollendung, und dem Hörer bleibt die Vorstellung dieser nun abgeschlossenen Tonschöpfung — indem er, da das Hörbare die Sinne am meisten rührt, [97] lange Musikstellen aus der Erinnerung nachgestalten kann — noch heller und dauernder, als dem Schauer, wenn er sich endlich weggewendet hat, die Vorstellung des plastischen Bildwerks. [98] Dieser aber kann dessen Betrachtung stets wiederholen, obgleich das nicht immer so leicht wird, da ein plastisches Gebilde im Original nur einmal, und meistens nur an ein und demselben Orte vorhanden ist: dagegen aber erzeugen sich, durch Zeichen und Schrift gebannt und vervielfacht, möglicher Weise an tausend Orten zugleich von Neuem die Schöpfungen der eilig verschwebenden Künste in unveränderter Schöne. So giebt wenigstens schon die zur Vollendung gediehene Schrift die Dichtung wieder; die Note kann durch das Chronometer und durch einige andere leichte Verbesserungen die möglichste Genauigkeit erreichen; und selbst die Choreographie, für welche seit den Zeiten ihres Erfinders [99] nichts geschehen ist, wäre einer noch ungleich höheren Vollendung fähig. So können die Schöpfungen der flüchtig

97) Aristot. Problem. XIX. 27.

98) Reimarus. Betrachtung der Unmöglichkeit körperlicher Gedächtnifs-Eindrücke und eines materiellen Vorstellungs-Vermögens S. 50. Götting. Mag. d. Wissensch. Jahrg. v. 1780.)

99) Feuillet. Choreographie, ou l'art d'ecrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs. Par. 1701.

enteilenden Künste der Bewegung ganz unverändert auf die spätesten Zeiten kommen; indessen nagt an dem Bildwerk, viele äußere gewaltsam zertrümmernde Einwirkungen ungerechnet, als eigentlicher Zahn der Zeit, ein beständiger zerstörender Chemismus, der das Oelgemälde wie das Frescobild verzehrt, der endlich die Schönheit vernichtet an Bildungen aus Basalt und Erz. — Dahin geschwunden ist schon jener berühmte Baseler Todtentanz; Benozzo Gozzolis Kunstwerke im Campo Santo zu Pisa eilen ihrem Untergange entgegen; Leonardo's Abendmahl ist fast schon unkenntlich; Michael Angelo's jüngstes Gericht ist vom Lampenrauche geschwärzt; Raphaels Stanzen sind dunkel, und seine Logen verwittern: die Zeit ist nicht mehr allzufern, wo man alle diese Meisterwerke nur noch in schwachen unvollkommenen Nachbildern beschauen wird. Unverändert können dagegen, und tausendfach vervielfältigt, die Schöpfungen der auf den ersten Anblick flüchtiger scheinenden Künste überkommen auf die späteste Nachwelt, und zwar das höchste Kunstwerk, das Gedicht, am leichtesten. wenn nach Jahrtausenden keine ächte Spur von den Bildungen eines Phidias mehr vorhanden seyn wird, dann strahlt noch in unveränderter Schöne Homers göttliche Dichtung. — Andere sehr große Vorzüge haben dagegen, wie schon früher erwähnt, und in einer besondern Abhandlung weiter berührt werden wird die nachbildenden Künste, die wir keinesweges zurücksetzen wollten, indem wir sie, überall vom lebendigen Seyn ausgehend, den ausbildenden Künsten nachgestellt haben; welche hingegen von Anderen oft mit unverdienter Geringschätzung betrachtet worden sind.— Wie nichtig indessen aller Rangstreit unter den Künsten sey, hat schon Herder genugsam dargethan, [100] die Musen sind Schwestern, und so mögen denn auch die Künstler Brüder seyn. [101] Als solche erkennt dieselben schon ein

100) Herder Kalligone Th. II. S. 174. (Leipz. 1800.)

101) Benzel Sternau. Pericles über den Einfluß der schönen Künste auf das öffentliche Glück. S. 54.

früherer lesenswerther Schriftsteller, indem er zu ihnen sagt: [102] „betrachtet Euch alle als Kinder ein und derselben Familie, und strebet vereinigt nach deren Glanz mit aller Euch möglichen Kraft. Seyd Nebenbuhler ohne kleinliche Eifersucht; streitet um den Preis ohne Bitterkeit; und strebet nach dem hohen Ziele des Schönen in Frieden und Eintracht." —

Redekunst und Baukunst sind, des ersten Erfordernisses zur Gestaltung des Schönen, der Freiheit ermangelnd, keine eigentlich schönen Künste, wie Andere schon genügend dargethan haben, [103] die ihnen zum Theil sogar den Rang der sogenannt verschönenden Künste absprechen, den wir ihnen hier willig zugestehen. Ihre Bildungen gestalten sich, bei einem ganz objectiven Zweck der Nützlichkeit und Brauchbarkeit, mit einer gewissen Rücksicht auf die reine Schönheit; sie zeigen manche Eigenschaften derselben als schmückende Zier; es sind also Künste die, ohne Freiheit zur Bildung des Ideals, fähig sind einer gewissen Verschönerung. — Wie die Redekunst, diese Stiefschwester der Poesie, so lange zu den eigentlich schönen Künsten gezählt werden konnte, wird aus einigen Andeutungen unserer ersten Abhandlung begreiflich. Beigetragen hat zu dieser unrichtigen Schätzung noch die häufige Verwechslung der äußeren Form mit dem inneren Wesen, das heißt, der Poesie und Prosa mit der metrisch gebundenen oder nur ungebundenen Rede: man rechnete, verleitet von der freien äußeren Gestalt, manche Werke zur schönen Redekunst, die eigentlich dem inneren Wesen nach Poesien sind in ungebundener Rede, oder vielmehr im freien Maaße der Polymeter, wie zum Beispiel Jean Paul, der größten Dichter einer, obgleich er nie einen Vers geschrieben hat, seinen ihm eigenthümlichen, oft sehr schönen Numerus, passend

102) Cahusac traité historique de la danse ancienne et moderne T. III. p. 41.

103) Hermann Handb. d. Metrik XXVII. u. f.
F. Bouterweck Aesthetik S. 288—295. (Ausg. Leipz. 1806.)
Heinse Ardinghello Th. I. S. 42. (Ausg. Lemgo 1794.)

bezeichnet. — Verzichtet aber auch auf den Rang einer eigentlich schönen Kunst die Rhetorik, so hat sie doch unter den verschönenden Künsten nothwendig die erste Stelle, und sollte in ihrer tiefen Beziehung zum Leben und zur Bildung eifriger und in anderer Weise getrieben werden, als es jetzt im allgemeinen der Fall ist. Man zergliedert den Studirenden den Periodenbau todter Sprachen, sagt ihnen aber wenig, oder oft auch gar nichts über dessen Schönheit in unserer herrlicher Muttersprache, die wegen des Artikels, wegen der ganz eigenthümlichen Conjugation, und wegen noch mehrerer ihr allein zugehörender Wendungen nothwendig ganz andere Constructionen haben muß. Und was geschieht für den wichtigen Theil der äußeren oder körperlichen Beredsamkeit? Eigentlich gar nichts. Der sogenannte Deklamations-Unterricht in höheren und niederen Schulen ist meistens eher verbildend als wahrhaft bildend, und in höheren Instituten wird gewöhnlich dieser Gegenstand weder theoretisch noch praktisch berührt: daher haben denn öffentliche Redner so sehr häufig eine mißtönende Aussprache; machen zu einer Ohren zerreißenden Duotonie die widrigsten Gebehrdungen, und kennen die trefflichsten, diese Gegenstände behandelnden neueren Werke öfter kaum dem Nahmen nach. [104] Quintilian bleibt zwar eine sehr ergiebige Quelle für das Studium der Rhetorik, doch hat er auch manches Unrichtige und rein Conventionelle, das schon von Anderen zum geringen Theile angedeutet worden ist. [105] Ein Professor der Wohlredenheit an einer deutschen Hochschule sollte, nach unserer Ansicht, auch wirklich schön deutsch reden können, sollte Theorie und Praxis gleichmäßig in seiner Gewalt haben, dann würden, durch solche Lehrer ge-

104) J. G. E. Maafs: Grundriss der allg. und besond. Rhetorik. Leipz. 1814.

Grundriss der körperlichen Beredsamkeit. Hamburg 1792.

F. Löwens kurzgefaßte Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes. Hamb. 1755.

105) C. F. Michaelis, die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation S. 95.

bildet, gute öffentliche Redner häufiger seyn; es würde sich überhaupt der Sinn für die zarte, später noch näher zu berührende Musik der Sprache leichter verbreiten, für welche das deutsche Ohr im allgemeinen nur noch sehr geringe Empfänglichkeit zeigt. Die Römer bemerkten, wie irgendwo zu lesen ist, in einer Rede des Cicero einen zufälligen trochäischen Wortfall; der Grieche hatte ein Auge für die geringste Wohlbewegung: jetzt beleidigt die verzerrteste Geste eines Redners die große Mehrzahl der Hörer nicht sonderlich; und ganz unterrichtete Leute haben, da deutscher Versbau fast nirgend gelehrt wird, und die Gesetze der alten Sprachen hier großentheils nicht anwendbar sind, von dem richtigen und schönen Bau unseres gewöhnlichen fünffüßigen Jambus oft keinen klaren Begriff. Noch weniger bemerkt man die zarte zauberische Melodie im schönen Wechsel der Vokale, der Alliterationen und Assonanzen, deren ergreifende Concerte [106] meistens noch ungehört und unempfunden verhallen.

Die Architektur, die einige Archäologen unrichtigerweise die Mutter der Plastik nennen, zeigt die Verbindung einer mechanischen mit der bildenden Kunst. Je mehr diese ohne überladenden Schmuck, bemerkbar wird in der Säule, deren zierlichere Construction auch das allgemeine Verhältniß des ganzen Gebäudes bestimmt, desto schöner erscheint großentheils das Bauwerk. — Die älteste oder toskanische Säulenform, ohne bildnerische Proportion und Zier, ist in ihrer wahren Gestalt nur von geringer Schönheit; ihr mangelt in ihrem einförmig abgesetzten Rund eine die Schönheit fördernde Mannigfaltigkeit. Diese zeigt sich schon mehr im dorischen Säulenknauf; er beruht auf die einfach schöne Zusammensetzung von Kreis und Winkel, den beiden Urformen aller Gestaltung. Die ionische Säule, deren Capitäl schon der Skulptur angehört, hat in ihren spiralförmigen Windungen bereits eine merkliche Annäherung zur organischen Natur, die endlich vollkommen abgebildet ist in den

106) Bernhardi Sprachlehre T. II. S. 406.

Akanthusblättern, den Rosen und Schnecken der corinthischen und römischen Säule, welche letzte, als eine Zusammensetzung der beiden vorigen, schon mit überladenem Zierrath prangt. In der Caryatide und in den Persern wird die todte, höchstens nur mit organischen Bildungen verzierte Tragsäule zur eigentlichen Bildsäule; Sklavinnen und Besiegte halten mit angestrengter Mühe die Last der Gebälke. So mannigfaltigen Ausdruck auch die plastische Kunst in diesen das Bauwerk zierenden Gebilden entfalten kann, so gehören sie doch zu den widrigsten Abwegen, auf welche die Kunst, spielend mit dem freien göttlichen Abbild des Menschen, je gerathen ist. Die Liebe zur Freiheit hat, wie man sich erzählt, [107] jene empörenden Gestaltungen bei den Griechen eingeführt, doch würde diese schwerlich allein die menschliche Natur so entwürdigt dargestellt haben: nur in einem Lande, wo, ungeachtet aller Culturhöhe, die abscheulichste Sklaverei herrschte, konnte die Caryatide entstehen; nur in einem Zeitalter, wo der allgemeine Adel der Menschheit noch nicht durchgängig anerkannt war, konnte sie in stumpfsinniger Geschmacklosigkeit nachgebildet werden. [108] — Als wahrhaft ästhetische Zier erscheint dagegen bei der Architek-

107) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Caryatid.

108) Es hat unlängst einen Wahnsinnigen gegeben, dessen wir bei jedem Anblick einer Caryatide unwillkührlich gedenken müssen. Man sah ihn meistens mit dem Ausdruck rührender Wehmuth umherwandeln; plötzlich aber belebten sich bisweilen seine Züge, sein Auge leuchtete, als wenn ein grofser Gedanke durch seine Seele blitzte, und nun begann er, sich mächtig zu verarbeiten. Bald ging er messend hin und wieder; bald schien er emsig grofse Räder zu drehen, oder eine ungeheure Last fortzuschieben; bis er endlich sinnend stehen blieb, und nach und nach wieder in seine vorige wehmüthige Stille zurück versank. Wenn man ihn nach seinem Beginnen fragte, so antwortete er dem Sinne nach ungefähr: sehen sie denn meine Tragmaschine nicht? Sie soll alle Last vom Nacken der Menschen und vom Rücken der Thiere nehmen; kein Joch soll mehr die Brust des Zugviehes schinden. Sehen sie nur hier meine Maschine; sie ist fertig, setzte er mit weicherer Stimme hinzu, bis auf ein unbedeutendes Minus bewegender Kraft. — Ein so rührender Wahnsinn berückt nur eine in Wohlwollen und Liebe für alle lebende Creaturen zerfliefsende Seele; eine solche verdammt denn sicher die Caryatide:

tur die bildende Kunst in der Füllung der bisweilen sehr schönen Metopen, in dem Relief am Fries und im Tympanon; bis endlich die Acroterien, Nischen, und andere, die wirkliche Statüe passend aufnehmende Räume, die Sculptur in höchster Freiheit ausschmückend beigesellen der Baukunst. — So vereint denn diese, bei so herrlicher Zier, das rein Schöne und dessen übertragene Verhältnisse mit ihren leitenden Ideen der Brauchbarkeit und Zweckmäßigkeit, welche unter allen Bauwerken am wenigsten herrschend sind in den freien Prachthallen, in der Stoa, und besonders im Triumphbogen. Hier hat die Kunst fast keine anderen Fesseln mehr, als die ausgleichende Berechnung von Tragbarkeit und Schwere; eine Rücksicht, die häufig schon des Erz- und Marmor-Bildners Freiheit stört. — Die sogenannt gothische Architektur hält, in rein ästhetischer Würdigung, keine Vergleichung mit der griechischen aus; ihre Wirkung liegt durchaus nicht in den hervorblickenden Gesetzen der plastischen Schönheit. Der mächtige Eindruck, den die Baukunst überhaupt auf den sinnigen Schauer macht, fließt keineswegs aus der rein objectiven Betrachtung ihrer Werke; er wird nicht etwa bewirkt durch die Schönheit der Linien, durch richtiges Ebenmaaß der Verhältnisse, liegt weder in der monotonen die Idee der Freiheit eigentlich beengenden Symmetrie, noch in der dem Bauwerk beigesellten bildnerischen Zier: derselbe ist vielmehr zum größten Theile von subjectiver Natur, quillt aus einer Fülle erhabener Ideen, die sich leicht vergesellschaften mit der Betrachtung architektonischer Kunstwerke. Zunächst ergreift ein gewisser Stolz den Schauer; er freut sich gleichsam seiner Menschheit, deren schwache Kraft, von höherem Geiste geleitet, jene colossalen Bildungen emporführen konnte zum Aether. — An diese erhebenden Gefühle reihet sich unwillkührlich die ernste Idee der Vorwelt; denn die Bauwerke sind steinerne Annalen der Geschichte, reden im ernsten

mag auch im täuschenden Bilde nicht anschauen die sklavische Entwürdigung der Menschheit. d. V.

feierlichen Schweigen laut und deutlich von Religion und heiligem Menschenrecht, von Kampf und Sieg, von Freiheit und Vaterland, von hemmendem Stillstand, oder von schöner Fortbildung der Menschheit. Vernehmlicher noch, als das Bauwerk in ungetrübter Pracht, redet die Ruine. Wie hohler Geisterruf eines Verstorbenen klingt ihre ernste Sprache, gewichtiger Mahnung voll an das Vergängliche aller irdischen Herrlichkeit. — Von solcher zusammengesetzteren Natur ist der hohe Eindruck der in stolzer Größe prangenden Bauwerke, deren Wirkung auf den Schauer endlich noch besonders abhängig ist von der Zeit der Betrachtung, und besonders von der Beleuchtung. Es giebt zum Beispiel ein Mondenlicht voll leichter wallender Nebel, in dem die Bildungen der Architektur die Seele allmächtig ergreifen. In dem magischen Helldunkel verschwimmen die streng geregelten und gemessenen Linien zu einer wundersam bestimmten Unbestimmtheit; und helle Lichter und tiefe Schatten, und wehendes Dunkel vorüber eilender Gewölke verleihen solchem Anblick unnennbare Zauber. Diesen in vollster Kraft zu empfinden sehe man Roms majestätische Ruinen; wandele im schimmernden Mondenlichte umher unter den gigantischen Trümmern des Collisäums. Von dieser großen Scene giebt ein neuerer Dichter eine höchst gelungene Schilderung, die hier, da sie noch manche Belege zu dem eben Gesagten enthält, eine vielen Lesern sicher nicht unwillkommene Stelle findet: [109]

In Sternendämmerung,
In ihrem heimlich lieben, bleichen Schein,
Da denk ich wieder meiner Jugendzeit,
Als ich, ein Wandrer, einst in heller Nacht
Im Kolosseum mich befand, umgeben
Von Ueberbleibseln jener mächt'gen Roma.
Die Bäume nickten längs versunk'nen Bogen
Gar trüb' hinein in blaue Mitternacht;
Die Sterne flimmten durch die Trümmerrisse.
Jenseit der Tiber fernher boll der Wachthund,

109) Lord Byron Manfred. Act. III. Scen. 4.

Und näher dröhnt aus Cäsar's Prachtgebäude
Weithin der Eulen Wimmern, und dazwischen
Begann und starb im leisen Windgeflüster
Fernsteh'nder Wachen roher Luftgesang.
Ein Paar Cypressen über morschem Bruchwerk
Schien Saum des Horizont's, und dennoch stand es
In Bogenschußweit' an den Kaiserbauten,
Wo jetzt nur wildes Nachtgevögel nistet
Im Hain, in mitten eingestürzter Zinnen,
Der seine Wurzeln schlingt in Kaiserheerde,
Wo statt des Lorbeers frech der Epheu rankt. —
Doch steht der Fechter blut'ges Rund noch immer,
Ein edler Wrack in hehrer Zeitzertrümm'rung,
Indeß Gemächer Cäsars, Kaiserhallen
Unausgezeichnet auf dem Grund verwittern. —
Du überglänztest, Wandelmond, dies Alles,
Warfst drüber hin ein breites mildes Licht,
Das sanft den herben Ernst der grausen Oede
Niederdämpft'; das von Jahrhunderten
Ausfüllte wiederum die weite Kluft. —

Aus den Trümmern der goldenen Kaiserpaläste erheben sich jetzt hin und wieder üppige Weingärten, die uns in der Aufführung der verschönenden Künste weiter führen zur lieblichen Gartenkunst. Mag man auch diese Landschaftsbildnerin mit rein natürlichen nur durch Zusammenstellung artistisch veredelten Zeichen, keine Stelle unter den eigentlich schönen Künsten gestatten wollen, so gehört sie doch sicher in die Reihen der verschönenden Kunst. In widriger Künstelei suchten lange Verbildung und Unnatur das eigentliche Wesen dieser Kunst; bis endlich die verschnittenen Hecken und gekräuselten mit bunten Steinen verzierten Beete des französischen Geschmacks verdrängt wurden durch die weiten von schattenlosen Gängen durchschnittenen Rasenplätze, und durch das niedere Gesträuch oder gar Gestripp der englischen Gärten. Diesen größtentheils höchst mangelhaften Anlagen redet selbst ihr berühmter Landsmann Walter Scott keineswegs das Wort; [110] es würde überhaupt der Be-

110) W. Scott. Quentin Durward Th. I. Einleit. XIX. (Ueb. v. M. Müller.)

weis nicht schwer seyn, daß die möglichste artistische Vollendung bisher noch nicht erreicht sey in der Gartenkunst.

Entfernter als diese ist indessen noch von ihrem schönsten Ziel die Kosmetik oder Putzkunst, welche Kant zur Malerei rechnet, [111] Krug aber in der Reihe der schönen Künste besonders aufzählt. [112] Wir betrachten sie hier als eine eigentlich verschönende Kunst, denn für eine solche hat sie gegolten in allen Zeiten und unter allen Völkern; und so wird sie auch dauern so lange als das Menschengeschlecht. Die Art der Kleidung ist, hier abgesehen von den nothwendigsten Bedingungen der Sittlichkeit, Zweckmäßigkeit und Nutzbarkeit, keinesweges gleichgültig: an ihrer Farbe läßt sich die Sinnesweise, an dem Schnitt die Lebensweise des Menschen erkennen. [113] Nach den Kleidern richtet sich unvermerkt die Gebehrdung; denn wie man sich selbst ansiehet, so trägt, so beträgt man sich. [114] — Durch solche Einflüsse bekommt denn die Kleidung eine innige Beziehung zu den schönen Künsten, besonders zur Mimik, Bildnerei und Mahlerei, für welche die heutige Tracht, besonders der Männer, ein großer Anstoß, ein offenes Grab aller Schönheit ist. Diesem zu entgehen bedient sich die neuere Kunst mancher Hülfsmittel, deren einige in der That sonderbar genug sind. So prangt zum Beispiel an vielen der neuesten männlichen Portraits der häßlich graue mit dickem Bärenfell besetzte Regenmantel, den die gute Lebensart überall im Vorzimmer abgelegt, im goldgefaßten lebensgroßen Kniestück über dem Canapee des Prunkgemachs; und Kenner und Kennerinnen, im neuesten Pariser oder Londner Geschmack gekleidet, bewundern in dem recht wild umherwehenden, nur häßlicher Beutel oder Tütenfalten fähigen Mantelkragen die — schöne Drapirung. — So lange man übrigens, auch vor einem ra-

111) Kant. Krit. d. Urtheilskr. S. 207. (Ausg. v. 1790.)
112) W. T. Krug. Versuch einer systemat. Encyclop. d. sch. Künste. S. 215.
113) Goethe. W. Meisters Wanderjahre S. 196.
114) Herder. Kalligone. Th. II. S. 32.

phaelischen Faltenwurf, mit redseligem Entzücken stehen kann, selbst gekleidet, charakterlos und ohne alle eigene Wahl, in Farben und Formen, wie sie dem leeren Hirn des ersten besten englischen Zierlings oder der Laune irgend einer, eben Epoche machenden, pariser Courtisanne beliebten; so lange ist es mit allem ausgekramten Kunstsinne nichts als eitles markloses Modegeschwätz. Der rechte Schönheitssinn kann unmöglich im Bilde die Kunst des Gewandes bewundern, und dabei zugleich keine Ahnung haben von der eigenen Verzerrung durch die eben herrschende Mode; deren Mangel an Zweckmäßigkeit und Schönheit genugsam dargethan worden ist von vielen geistreichen Denkern: ihre Aussprüche darüber werden wir im ferneren Berühren dieses wichtigen Gegenstandes noch näher anzuführen Gelegenheit haben. — So lange Kunst und Leben einander gegenüberstehen als zwei gesonderte sich kaum berührende Sphären, so lange steht die Kunst noch fern von ihrem einzigen denkbaren Zweck, welcher ist: Verschönung des menschlichen Daseyns; Veredlung der ganzen Menschheit.

So wären wir denn zurückgekommen zu jener Ansicht, von welcher wir ausgingen bei diesen Andeutungen über das Wesen der schönen Künste, deren ausgeführtere Untersuchung zum Theil nothwendig war zur weiteren Begründung ihrer hier neu versuchten Eintheilung. Diese unterscheidet nach allem Vorigen drei Hauptclassen der schönen Künste:

A.

Ausbildende Künste

oder

Künste der Bewegung, des lebendigen Seyns.

Dazu gehörten:

Poesie und Musik. Künste der schönen Geistes- und Seelen-Bildung.

Gymnastik und Orchestik. Künste der schönen Körperbildung

Schauspielkunst. Höchste allumfassende Bildungskunst.

B.

Nachbildende Künste

oder

Künste der Ruhe, des todten Scheins.

Bildnerei und Mahlerei.

C.

Verschönende

oder

der Verschönerung fähige Künste.

Rhetorik; verwandt den inneren Bildungskünsten.

Kosmetik; verwandt den Künsten zur Ausbildung der körperlichen Schönheit.

Architektur; verwandt der Bildnerei.

Gartenkunst; verwandt der Mahlerei.

Mangelhaft und unpassend war, dem Anfange dieser Abhandlung zu Folge, die gewöhnliche Eintheilung der schönen Künste nach Raum und Zeit, und nach Künsten des Raumes und der Zeit zugleich, wie man die mimischen Künste sonderbar genug genannt hat, da überhaupt beide, Raum und Zeit, allem Seyn ohne Ausnahme zukommen. Auch gegen diese neue Eintheilung, mag sich vielleicht manches einwenden lassen: einigen, bei flüchtigem Blicke leicht möglichen, Ausstellungen suchen wir hier in Voraus zu begegnen. Wenn man zum Beispiel einwerfen wollte, daß einige der hier als ausbildend aufgeführten Künste, wie etwa die Schauspielkunst, Orchestik und selbst manche Zweige der Poesie, auch zu den nachbildenden Künsten gerechnet werden könnten, so verwechselt man nur dabei eine todte Nachbildung mit der ideellen Nachahmung des Lebendigen, von der ein Mehreres zu finden ist in der Poetik des Ari-

stotcles. — Kupferstecherkunst und Lithographie sind hier als unvollkommenere Unterabtheilungen der Mahlerei nicht weiter besonders erwähnt worden: von der letzten merken wir nur an, daß sie zu den wichtigsten Erfindungen gehört für die weitere Ausbildung der Menschheit. Unendlich viele Dinge werden oft nur klar durch Beschauung eines möglichst genauen Abbilds; die Kupfer, die, besonders von einiger Größe, für diese Zwecke im Allgemeinen viel zu theuer waren, werden nunmehr völlig ersetzt, durch die hier vollkommen ausreichende und nach Verhältniß sehr wenig kostspielige Lithographie. Jetzt übt sich diese neue Kunst noch am liebsten an rein ästhetischen Vorwürfen; wenn sie aber genugsam erfahren haben wird, daß sie die Reinheit, Bestimmtheit und Schönheit des Grabstichels nimmermehr erreichen kann, wird sie wahrscheinlich das artistische Streben den nutzenden und belehrenden Zwecken hintenansetzen, und dann hat sie ihre eigentlich wirksame Sphäre gefunden. — In der dritten Classe sind die nicht mehr auf reine Schönheit Anspruch machenden Künste, wenn auch von verschiedener Natur, doch unter einem allgemeinen Begriff zusammengefaßt: wollte man jedoch streng scheiden, so wären allerdings Kosmetik und Gartenkunst nur eigentlich verschönende, ein äußeres Object zierende Künste; Rhetorik und Architektur zeigen sich dagegen als Künste, welche mehr fähig sind der eigenen Verschönerung. Wir hielten es nicht eben nothwendig, für entfernte Verwandte der eigentlich schönen Künste so strenge Scheidungen festzustellen, sonst würden wir dieser genaueren Eintheilung derselben gefolgt seyn.

Jeder Abtheilung der schönen Kunst war eine verschönende verwandt; einsam jedoch erscheint ohne solche Begleitung die Schauspielkunst. Diese umfassendste Kunst des Lebens findet ihr Verwandtes nur in dem verschönerten Gesammtleben der Menschheit selbst. — Sollten denn Kunst und Leben einander beständig fremdartig gegenüber stehen? — Sollte zum Beispiel die Sprache, dieses köst-

lichste Geschenk der Gottheit, nicht einer allgemeiner verbreiteten Veredlung fähig seyn? sollte eine große Mehrzahl der Menschen nicht einfach und ungesucht, aber zugleich würdig und edel sprechen lernen können? — Die zarte vorhin erwähnte Musik der Rede, sollte sie denn so sehr häufig unbewußt vernichtet werden müssen durch gänzlich vernachlässigte, widrig klingende Aussprache? wäre es denn unmöglich daß diese, wohltönend und schön, der größten Mehrzahl eines Volkes geworden wäre zur ander Natur? — Ist denn der freie leichte Adel des Ganges, der Haltung, der Bewegung — jetzt noch eine so seltene Erscheinung im Leben — wirklich so schwer zu erreichen? — Sollten diese, das Daseyn so hoch verschönenden äußeren Vorzüge nicht, wie schon Hogarth meint, [115] Wunsch und Ziel seyn für die gesammte Menschheit? — Es hat wenigstens schon einmal eine Zeit gegeben, in der man ganz allgemein danach strebte, gut und schön zu sprechen; wo man auf den Adel des körperlichen Anstandes einen hohen Werth legte, und ein feines Auge hatte für die unbedeutendste Wohlbewegung. Plato zum Beispiel sagt von einigen mit ihrem Lehrer Protagoras lustwandelnden Schülern: [116] „Diesen Chor aufmerksam betrachtend, ergötzte „ich mich besonders daran, wie artig sie sich in Acht nah„men, niemals dem Protagoras vorn im Wege zu seyn, „sondern, wenn er mit seinen Begleitern umwendet, wie „ordentlich und geschickt diese Hörer zu beiden Seiten sich „theilten, und sich dann im Kreise herumschwenkten, um „fein artig immer hinten zu seyn." — Diese gefällige Wohlbewegung, dieser höhere Adel des äußeren Lebens war aber nicht etwa nur ein Vorzug der Philosophen und ihrer Schüler; er war vielmehr Eigenthum und Gemeingut Aller, wie es des Thucydides gewichtiges Zeugniß beweist. Es heißt nehmlich bei ihm nach einer weitläuftigen Auseinandersetzung

115) Hogarth. Zergliederung der Schönheit. S. 80.
116) Plato. Protag. p. 195. (edit. Lugd.)

dieſes Gegenſtandes: [117] „um alles endlich mit einem „Worte zuſammen zu faſſen, behaupte ich, daß unſere Stadt „die Lehrſchule von ganz Hellas, jeder einzelne Mann aber „unter uns vorzüglich gut unterrichtet iſt, und ſich mit un„gewöhnlichem Anſtand und Geſchmeidigkeit des Körpers „zu betragen weiß." — Kein Geſchichtſchreiber unſerer Zeiten könnte wohl von irgend einer Stadt jetzt ein gleiches Zeugniß ablegen: dahin aber muß es doch einmal kommen, und nicht etwa allein mit einzelnen Städten; dahin kann es kommen mit der Menſchheit im Allgemeinen, wenn einſt die ſchönen Künſte möglichſt einwirken werden auf eine früher ſchon erwähnte wahrhaft harmoniſche Geſammtbildung. J. J. Wagner ſagt noch an dem bereits mehrfach erwähnten Orte: „wir glauben, wenn die Menſchheit überhaupt „ſprechen gelernt habe, ſo müſſe ſie es auch überall zum „Schönſprechen bringen können; und wenn durch unſere „oben belobte Gymnaſtik auf alle gewirkt wird, ſo könnte „es ihnen nicht fehlen, ihr Aeußeres ganz in die Gewalt „ihres Innern, alſo überhaupt ihre Erſcheinung zum freien „Spiele zu bringen, was denn allerdings wäre die letzte „und höchſte äſthetiſche Kunſt." — Von ſolchem Standpunkt, die Blicke feſt auf ein ſo ſchönes Ziel gerichtet, betrachteten wir denn hier die ſchönen Künſte. Zunächſt beſtimmten wir das Verhältniß ihrer abſoluten Freiheit zu irgend einem relativen Zweck; der denn eben — natürlich ohne abſichtlich didaktiſche Richtung — kein anderer ſein konnte, als die ſtets weitere Ausbildung des menſchlichen Geſchlechts. Dieſe Anſicht leitete uns bei der hier neu verſuchten Eintheilung und Claſſification der ſchönen Künſte; ſie wird auch ferner unſeren Weg beſtimmen. Welche Abweichungen der Verfolg unſerer weiteren Unterſuchung der Kunſt auch hier und da nothwendig machen möge; zurück werden wir immer kehren zu jenem Ziel. — Des Menſchen höchſter Gedanke iſt „Gott"; der nächſte darauf iſt „die Menſchheit". —

117) Thucydides lib. II. cap. 41.

IV.

Schönheit der Bewegung.

Auch den Rhythmus haben die Musen uns verliehen, damit er die unmäßigen und den Charittinnen fremden Gemüthsbewegungen in uns ordnen helfe.

Plato.

Groß ist, unendlich groß des ewigen Gottes herrliche Schöpfung; nirgend aber herrscht Ruhe in ihren ungemessenen Räumen, überall regt sich mannigfache Bewegung: Ruhe wäre Tod; Leben erscheint nur in steter Bewegung. [1] Wohin auch das geschärfte Auge sich richtet, wie weit der ahnende Lichtblick des Geistes die Welt noch erschaut; überall zeigt sich ein wundersames Spiel regender und bewegender Kräfte. Planeten und Monde und Kometen kreisen mit allem, was darum und darauf ist in mehrfacher Bewegung dahin durch den Weltraum: Sonnen und Fixsterne drehen sich um ihre Axe, und wandeln still gemessenen Schrittes um entferntere Centralsonnen, die, als wogende Lichtnebel vielleicht zu uns niederdämmernd, [2] auch dort selbst noch Bewegung ahnen lassen. Anziehungen aus weitester Ferne bewirken, als stets lebendige [3] Kräfte, alle diese vielfach verschlungene Bewegung, die nicht minder regsam ist bei den chemischen oder auch physischen Phänomenen der verborgeneren Anziehung in unbemerkbaren Fernen. — So regt und bewegt sich denn in der

1) S. Abhandl. III. das Schema vor dem Cit. No. 8.

2) Fr. Theod. Schubert theor. Astronom. S. 56.

3) Joh. Jos. Ign. Hoffmann Handb. d. allg. Bewegungslehre S. 11.

Körperwelt alles; von dem großen stets kreisenden Sonnenkörper bis hinab zur schwingenden Monas: aber auch im Reiche der Geister herrscht nirgend Ruhe, auch hier ist die Bewegung wesentliche Bedingung des innersten Lebens. Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit sich; und zwar nicht die allein, welche wir Gemüthsbewegungen nennen, sondern auch Handlungen ohne Leidenschaft. [4] Unsere Empfindungen sind nur Bewegungen der Lebensgeister, und folgen den Gesetzen der Bewegung; [5] wenn sie auch, wie überhaupt alle geistige Thätigkeiten, gegen die unvollkommnere Stoffwelt eine geringere Beziehung haben auf Raum und Zeit. [6] — Alle höheren oder mathematischen und philosophischen Wissenschaften haben es demnach wesentlich zu thun mit der Lehre von der Bewegung; auch der Aesthetik steht diese Untersuchung zu, da, wie schon früher gezeigt ward, die schönsten Künste des Menschen begründet sind in der Bewegung. Bei solchem Beginnen nun würde es zunächst ankommen auf die Betrachtung der äußeren oder formalen Schönheit der Bewegung in Beziehung auf Einheit und schöne Mannigfaltigkeit; ferner auf den dadurch möglichen Ausdruck ästhetischer Ideen; und endlich würde die Frage aufgeworfen werden müssen nach einem Ideale der Bewegung. — Noch ist unseres Wissens solche allgemeine Untersuchung, die für die besonderen Künste der Bewegung von höchstem Nutzen seyn muß, [7] nirgend geführt worden; nur einzelne Zweige derselben sind bereits mit einiger Ausführlichkeit behandelt, die meisten Lehrbücher der Kunst aber berühren die hier zu betrachtenden Gegenstände höchst oberflächlich, oder geben doch nur einzelne schätzbare Bemerkungen, die hier zum Theil ihre Stelle finden werden. — Eine völlig

4) Sulzer Th. d. sch. Künste Th. I. S. 279. (Ausg. v. 1786.)

5) Forkel Allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 8.

6) De la Chambre characteres des Passions p. 36. (edit. Amst. 1658.)

7) Sulzer Theor. d. sch. Künste Art. Rhythmus.

durchgeführte Untersuchung über die Schönheit der Bewegung würde nur möglich seyn in einem besonderen Werke; bis nun ein solches vorhanden ist, werden die folgenden Andeutungen vielleicht nicht unwillkommen seyn.

Da, wie schon früher gezeigt ward, alle Schönheit der Kunst beruht auf dem Ausdruck eines Geistigen in sinnlich vollkommener Erscheinung, so kann unsere Untersuchung hier nicht gleich einer mechanischen Bewegungslehre geführt werden in mathematischer Abstraction; die Schönheit der Bewegung muß vielmehr wahrgenommen werden können durch irgend einen für Kunsteindrücke empfänglichen Sinn; durch Gesicht, Gehör oder Gefühl, auf welchem letzten, nach Herder, selbst das tiefste Auffassen der höchsten Schönheit eines Bildwerks zum großen Theile beruht. [8] — Das Auge indessen ist allein geeignet, eine mehrseitige Schönheit der Bewegung vollständig zu erkennen; es bemerkt zunächst die Linien die ein bewegter Körper räumlich beschreibt, und diese sind, verschlungen zu vielgestalteten Figuren der höchsten Schönheit fähig. Aber nicht diese rein extensive Richtung allein, auch die mehr intensive Kraft und Art der Bewegung kann angeschaut werden; und hier zeigt sich neue Schönheit derselben in dem mannigfach geregelten Wechsel von Stärke und Schwäche, Langsamkeit oder Schnelligkeit, Acceleration und Retardation; oder auch von gleichmäßiger Bewegung, nur regelmäßig unterbrochen von eintretenden Momenten der Ruhe. Eine vollkommen gleichmäßige Bewegung wird, beiläufig gesagt, den Verstand zwar befriedigen, in so fern er dabei ein ordnendes Gesetz wahrnimmt; von der Schönheit einer solchen einförmigen Einerleiheit kann aber nie die Rede seyn. — Jene zweite Art der schönen Bewegung, welche bekanntlich Rhythmus genannt wird, zeigt sich aber nicht allein an sichtbaren Körpern; alle bei derselben aufgeführten Verschiedenheiten erscheinen auch an

8) Herder Plastik.

den gestaltlosen in leichter Luftwelle verbebenden Tönen, und der durch das Ohr wahrgenommene Rhythmus hat aus weiterhin näher zu entwickelnden Gründen auf die Seele eine ungleich mächtigere Wirkung. Das Gefühl endlich vermag sogar in Schlag und Bebung den Rhythmus aufzufassen, und zwar nothwendig mit größerer Klarheit, als da die tastende Hand die schöne Form des plastischen Gebildes zu erkennen vermag. — Nach diesem Allem hätten wir denn näher zu betrachten eine zwiefache formale Schönheit der Bewegung; die äußere Schönheit der Linien, oder eigentlich der durch dieselben construirten Figuren im Raume; und ferner die innere Schönheit der Bewegung im Rhythmus als Zeitfigur.[9] Die erste Art der Schönheit ist nur allein wahrnehmbar dem Auge, die andere hingegen vermag mit größerer Wirkung auf die Seele drei Sinne zu rühren, daher reden wir denn hier zuerst von der Kraft und Schönheit des Rhythmus.

Man hat von dem Rhythmus, welches griechische Wort[10] technisch geworden ist, mannigfaltige Definitionen gegeben, welche aber theils einseitig ausgehen von irgend einer bestimmten rhythmischen Kunst, theils mit unverkennbarem Zwang irgend einem philosophischem Systeme angepaßt sind. So ist Rhythmus zum Beispiel die durch bloße Zeit dargestellte Form der durch Wechselwirkung bestimmten Causalität;[11] oder auch besteht der Rhythmus aus mehreren Zeiten, welche unter einander mit einer gewissen Ordnung verbunden sind:[12] durch solchen älteren und neueren Ausspruch wird indessen nach unserer Ansicht das wahre Wesen des Rhythmus keineswegs klar erfaßt. Andere Definitionen sind noch: „Rhythmus ist Darstellung „des Zeitflusses durch sinnliche nach Eintheilung und Folge

9) A. Apel. Metrik Th. I. S. 170.

10) ῥυθμὸς von ῥέω, ῥεῦμα Strömung, Fluß.

11) G. Herrmann Handb. d. Metrik §. 18.

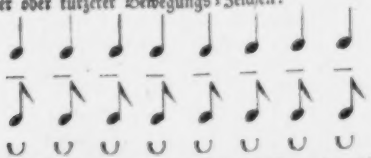
12) Aristides Quintilianus de Musica lib. I. p. 31. (edit. Meibom.)

„geordnete Zeichen. [13] — Rhythmus iſt in ſeinem erſten „Urſprunge nichts weiter, als eine mannigfaltige Art von „Wiederholung einer und eben derſelben Sache. [14] — Unter „Rhythmus verſtehen wir eine Reihe von Momenten der „Evolution, welche dem Sinn als ein Ganzes (Totalität, „empiriſches Bild der Einheit in der Vielheit) erſcheint. [15] — Klarer vielleicht iſt, da ſie nicht ſowohl von der abhärirenden Zeit, [16] als von der realen Bewegung ſelbſt ausgeht, Arteaga's einfache Erklärung: Rhythmus iſt eine ſucceſſive Bewegung nach gewiſſen beſtimmten Verhältniſſen. [17] — Ohne jedoch weiter zu unterſuchen, ob dieſer Ausſpruch wirklich erſchöpfend ſey, oder ob ein anderer Schriftſteller Recht habe, wenn er meint, daß die meiſten Definitionen des Rhythmus eigentlich nur Beſchreibungen deſſelben ſeyen, [18] ſchreiten wir zunächſt fort zu der wichtigeren Darſtellung aller rhythmiſchen Grundformen in einer Vollſtändigkeit, wie ſie der umfaſſendere Plan dieſes Werkes nur irgend erlaubt. Zur leichteren Verſtändigung bedienen wir uns dabei, ſo weit ſie ausreichen können, der üblichen muſikaliſchen und proſodiſchen Zeichen, obgleich beide, wie ſich näher ergeben wird, weſentlich mangelhaft ſind. Den theilnehmenden Leſer erſuchen wir dabei, ſich, beſonders in den ſpäteren ungewöhnlichen Combinationen, die Zeichen-Reihen zu verſinnlichen durch ſichtbare Bewegungen, als zum Beiſpiel, Schritte, Schwingungen, u. ſ. w.; oder auch, was in den meiſten Fällen leichter iſt, durch Schall und Klang.

Eine ununterbrochene Folge völlig gleichmäßiger Bewegungen führt, wie ſchon erwähnt ward, zwar zu den Begriffen von Ordnung und Geſetz; Rhythmus aber zeigt ſich

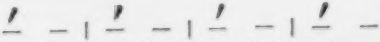
13) F. Thiersch. Pindar Einleit. S. 67.
14) Forkel. Allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 10.
15) Aug. Apel. Metrik Th. I. S. 10.
16) S. Abhandl. III. nach Cit. 7.
17) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper Th. II. S. 176. (Übers. v. Forkel.)
18) F. Salina de Musica lib. V. p. 256.

noch nicht bei folgenden in sich nicht verschiedenen Reihen längerer oder kürzerer Bewegungs-Zeichen:



Solche Reihen einer Bewegung sind indessen rein abstrakt, kommen nirgend vor; wer sie aber durch die Gewalt des Willens wirklich zu effectuiren versucht, wird von einem Gefühl des höchsten Mißbehagens ergriffen werden, dessen muthmaßlicher Grund sich später ergeben wird. Die einzige Verschiedenheit, welche indessen in der beibehaltenen extensiven Gleichmäßigkeit der Bewegung statt finden kann, ist ein größeres oder stärkeres Hervorheben einzelner Theile, also der intensive Accent: und in sofern nun dieser in merkbar geregelter Wiederkehr erscheint, entsteht Rhythmus, antithetisches Verhältniß von Bild und Gegenbild, Vorstellung von Erzeugendem und Erzeugtem; wie folgendes Beispiel zeigt:

Unwillkührlich gestalten sich aber hier die einzelnen Glieder der ganzen Reihe als gesonderte Theile; jener Rhythmus wird daher eigentlich bezeichnet werden müssen in nachstehender Weise;



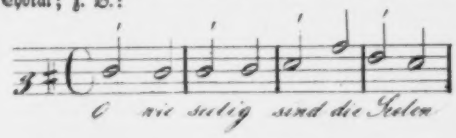
Dieses einfache rhythmische Verhältniß findet sich zunächst im Gange des Menschen, und zwar, hat der linke Fuß, wie wir mit wenigen Ausnahmen beobachtet haben, stets den Accent, der sich besonders merkbar macht im Marschiren der Soldaten. Gewöhnlich schreitet man aber mit

dem rechten Fuß aus, wodurch denn eigentlich jener Rhythmus einen natürlichen Auftakt bekommt:

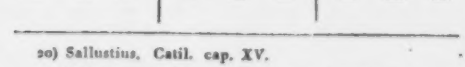
Die Ursach des merklich festeren Auftretens mit dem linken Fuße liegt, beiläufig gesagt, wohl in der ungleichen inneren Organisation unseres Körpers, dessen linker Theil die wirksamsten Verrichtungen des physischen Lebens birgt. Diese innerlich erhöhete Thätigkeit bedingt äußere feste Ruhe, daher muß der linke Arm, dessen nachbarliche Bewegungen die Schläge des Herzens zu sehr irritiren würden, gegen den rechten, so unthätig bleiben, und der linke Fuß berührt als gewichtigere Tragsäule fester den Boden. Jede sichere Stellung, zum Beispiel die des Fechtens, läßt immer den linken Fuß hinten, der seine Tragkraft dabei nicht gern schwächt durch einen Kniewinkel, und der stets eine merkliche Neigung hat zur senkrechten Linie. Diese Neigung zeigt sich auch selbst noch im Gehen, indem bei der größeren Mehrzahl der Menschen der Schritt des linken Fußes gegen den andern unmerklich kleiner ist: eine akademische Preisfrage, warum man beim ersten Ausgehen stets den rechten Fuß vorsetze,[19] dürfte denn wohl, nach allem Vorigen, eben nicht schwer zu beantworten seyn. — Aristides Quintilianus redet am oben angeführten Orte auch von dem Rhythmus im Gange, aus dessen verschiedener Beschaffenheit er auf den Charakter des Menschen schließt. Spondäischer Gang zum Beispiel zeigt ein gesetztes verständiges Wesen; trochäische und päonische Schritte verrathen einen lebhaften und feurigen Geist; der Phyrrhichius im Gange ist unedel und niedrig. Ein Gang der etwas von allen vorhergehenden Rhythmen an sich hat, zeigt einen wilden und ausschweifenden Menschen an; und unregelmäßige Geschwindigkeit deutet auf Ausgelassenheit und Unordnung. Ein so ungemessenes bald rasches bald träges

19) C. A. Boettiger Griechische Vasengemälde S. 117.

Daherschreiten war, neben manchem anderen charakteristischen Ausdruck, dem Catilina eigen,[20] und darin gewahrt denn der bekannte Porta, der über den Gang der Menschen in zweien lesenswerthen Capiteln redet, bereits ein sicheres Zeichen des unbeständigen Gemüths.[21] Wer diesen Gegenstand einer näheren Aufmerksamkeit widmen will, der mag noch ein Mehreres darüber nachlesen bei Lavater[22] und besonders bei Seckendorf[23] der, neben vielem Interessanten über den Gang der verschiedenen Völker und Stände, denselben auch metrisch betrachtet. Der oben angeführte gerade Rhythmus zum Beispiel zeigt sich ihm pyrrhichisch im kindischen Zorn, Ingrimm und fressendem Aerger; der Muth in seiner festen Gleichmäßigkeit aber schreitet im Spondäischen Takt. — Diesen gleichmäßigen nur einfach accentuirten Rhythmus nun wendet die Kunst zunächst an in dem aus gleich langen Noten bestehenden Choral; z. B.:



Schreiten wir nunmehr weiter fort in der Betrachtung des accentuirten Rhythmus, so ist auch bei gehöriger Stärke des Accents, noch leicht wahrnehmbar und ganz natürlich der nun folgende ungerade Rhythmus:



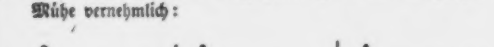
20) Sallustius, Catil. cap. XV.

21) J. B. Porta de humana Physiognomia lib. II. c. 54. 55.

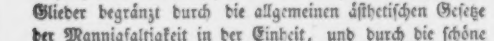
22) Lavater physiog. Fragm. Th. III. S. 98. Th. IV. S. 418.

23) Seckendorf Vorles. üb. Declam. und Mimik Th. II. §. 136—157.

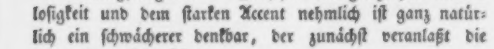
Auch der Rhythmus in nachstehender Form wäre noch ohne Mühe vernehmlich:



Es ließen sich die einzelnen rhythmischen Größen in dieser Form vielleicht noch erweitern; wo indessen nicht sowohl von der Bewegung im Allgemeinen, als nur von deren Schönheit die Rede ist, wird die Größe der rhythmischen Glieder begränzt durch die allgemeinen ästhetischen Gesetze der Mannigfaltigkeit in der Einheit, und durch die schöne Proportion und leichte Ueberschaulichkeit der Theile eines Ganzen. In solcher Beschauung möchte denn wohl jener letzte Rhythmus schon die weiteste Ausdehnung haben, wir verlängern daher hier denselben in jener einfachen Form nicht mehr, sondern gehen weiter zu einer größeren inneren Mannigfaltigkeit. — Zwischen der gänzlichen Accentlosigkeit und dem starken Accent nehmlich ist ganz natürlich ein schwächerer denkbar, der zunächst veranlaßt die neue rhythmische Figur:



In der längsten bisher aufgeführten rhythmischen Reihe würde sich dieser zwiefache Accent am natürlichsten vertheilen auf folgende Weise:



Wollte man die Accente noch verstärken, und dieselben demnach weiter vervielfachen, so kann man dies allerdings thun unter Beobachtung der vorhin ausgesprochenen ästhetischen Gesetze: die Untersuchung der dabei vorhandenen Möglichkeiten, wie auch die erschöpfende Durchführung aller verschiedenen Stellung der Accente, gehört nicht für eine

gedrängte Beschauung aller reinen rhythmischen Grundformen; eine derselben, der einfache Rhythmus des Accents, ist erschöpft mit der nächsten Figur. Es ist nehmlich durchaus nicht anzunehmen nothwendig, daß die stärkeren und schwächeren Theile eines rhythmischen Ganzen einander immer schroff gegenüber stehen; vielmehr deuten die beiden letzten Figuren auf ein mögliches weniger merkliches Abnehmen, dem denn wiederum ein ähnliches Anschwellen ganz natürlich folgt: und so entsteht nun die nächste, durch das musicalische Crescendo-Zeichen ziemlich klar dargestellte Figur:

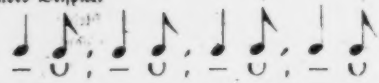
Der größere oder geringere Grad der Wirksamkeit einer rhythmischen Form kommt an dieser Stelle noch nicht in Betrachtung; man darf übrigens dem obigen Rhythmus nicht unbedingt alle Wirkung absprechen, vielmehr kann derselbe in der Musik in seltenen Fällen vom höchsten Ausdruck seyn, auch wenn er den einzigen erkennbaren Rhythmus derselben ausmacht wie etwa in folgendem Beispiel:.

Der rein intensive oder bloß accentuirte Rhythmus hat also nach allem Vorigen drei verschiedene Formen:

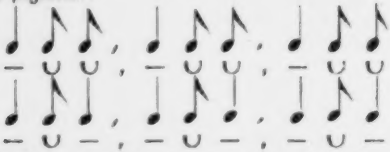
Rhythmen mit gleichem Accent.
Rhythmen mit verschiedenem Accent.
Rhythmen mit verschmelzendem Accent. —

Der extensive oder quantitirte Rhythmus entsteht durch verschiedenen Zeitverhalt, indem Glieder von ungleicher Dauer in geregeltem Wechsel verbunden werden. Die ein-

fachſte und natürlichſte Zuſammenſtellung derſelben giebt folgendes Beiſpiel:



Eben ſo gewöhnlich iſt aber auch die Verbindung von Längen und Kürzen in einem ungleichen Zahlenverhältniß, wie etwa folgendes:

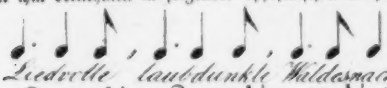


Dieſe erſten rhythmiſchen Reihen haben in ihren einzelnen Theilen mehr Kürzen als Längen; die letzten hingegen zeigen den entgegengeſetzten Fall. Eine Aufführung aller der verſchiedenen Zuſammenſtellungen, welche bei dieſem zweifachen Zeitverhältniß der rhythmiſchen Theile möglich ſind, gehört wiederum nicht in die reine Betrachtung der rhythmiſchen Grundformen: allgemeine äſthetiſche Geſetze, welche oben bereits angeführt ſind, beſtimmen auch hier die endliche Gränze dieſer Combinationen, die ungleich mannigfaltiger und zugleich wirkſamer ſind als in dem bloß intenſiven Rhythmus. Wie aber in dieſem zwiſchen dem ſcharfen Accent und dem gänzlich Accentloſen eine mittlere Stärke möglich war, ſo iſt auch in dem quantitirten Rhythmus ein ungleiches Verhältniß ſeiner bedeutſameren Theile ganz natürlich; und dieſes führt uns denn, da die bisher gebrauchte Länge immer den Zeitverhalt zweier Kürzen hatte, zunächſt auf eine dreizeitige Länge. Indem wir nun dieſe darſtellen wollen, mangelt uns dafür ein gehöriges Zeichen; durch die reine Zahl wäre ſolcher Ausdruck, indem die Kürze durch die Zahl 1, die Längen aber durch 2 und 3 bezeichnet würden, leicht möglich; doch erregte dieſe Art der

Darſtellung leicht zu viele arithmetiſche Nebenbegriffe, daher denn gewiſſe Zeichen vorzuziehen ſind. In der Muſik gilt zwar das punktirte Viertel gleich dreien Achteln; es verkürzt aber, hier ganz unſtatthaft, in dem gewohnten Gebrauch der Punkt ſehr oft den Werth der folgenden Note, und überdies fällt auch, die reine Figur ſelbſt betrachtet, der Punkt zu fremdartig und ohne Verbindung neben dem Grundzeichen hinaus. Die Proſodie hat noch gar keinen ſichtbaren Ausdruck für dieſen Zeitverhalt, daher muß denn hier einſtweilen die dreizeitige Länge dargeſtellt werden durch ein neues Zeichen (⏑). Analog jener Fortgeſtaltung der accentuirten Rhythmen folgt nun ganz natürlich die nachſtehende quantitirte Form:

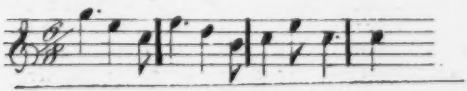
– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ⏑

Durch die hier eingetretene verſchiedenartige Länge, wird wiederum für neue rhythmiſche Zuſammenſtellungen ein weites Feld geöffnet, das vollſtändig zu durchlaufen wohl intereſſant wäre, da die dreizeitige Länge bisher noch wenig beachtet iſt, doch aber häufig vorkommt. Apel hat ihr Daſeyn in unſerer Sprache mit großer Klarheit dargethan;[24] jedes nur einigermaßen ausgebildete Ohr wird ſie mit ihm vernehmen in folgender rhythmiſchen Reihe:[25]



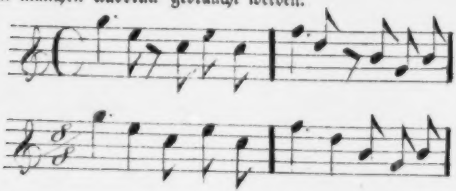
– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ –

In der Muſik iſt die dreizeitige Länge gewöhnlich; auch die obige rhythmiſche Figur mit dreifach verſchiedenem Zeitverhalt in abſteigender Folge geſtaltet ſich leicht in nachſtehendem Beiſpiel:



24) Ang. Apel Metrik Th. I. S. 26 u. f.
25) Ebendas. S. 37.

Eine hier beiläufig zu erwähnende Frage wäre, ob im geraden Takte die punktirte Note durchaus jederzeit den nächsten Ton verkürzen müsse, oder ob auch in manchen Fällen eine Länge hinter derselben folgen könne. Der gelehrte Mersenne gesteht dieses zu, [26] und bedient sich häufig solcher rhythmischen Form, indem er meint, daß in einer umfassenden Theorie auch das betrachtet werden müsse, was nicht eben vorkommt in der gewöhnlichen Praktik. Sind in dieser nun Takte mit einer Pause auf der zweiten oder schwachen Thesis, wie etwa die nächst folgenden nicht selten, so konnte auch wohl die darunter stehende Form für manchen Ausdruck gebraucht werden.

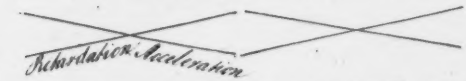


Apel hält es für einen wesentlichen Mangel der musikalischen Taktirung, daß das dreizeitige meistens nur ausgedrückt wird durch den, die folgende Note beraubenden Punkt, oder durch die im engeren Zeitverhalt zusammengedrängte Triole. [27] —

Nach dieser kurzen Abweichung kehren wir zurück zu unserer Betrachtung. Die vierzeitige Länge (=), welche in der Sprache nicht mehr gefunden wird, kommt noch häufig vor in der Musik, und ist, bei gehöriger Zusammenstellung, allenfalls noch einer extensiv rhythmischen Bewegung fähig, längere Töne dagegen neigen sich, wie sie auch gebraucht werden mögen, meistentheils zurück zu dem rein dynamischen Verhältniß des oben betrachteten intensi-

26) M. Mersenne. Harmonie universelle C. p. 397.
27) A. Apel Metrik Th. I. S. 111.

ven Rhythmus. Wie aber in diesem ein verschmelzender nicht scharf abgesetzter Accent möglich war, so ist auch in der extensiven Form, ohne merklich verschiedene Absätze, eine Bewegung anzunehmen, in welcher Acceleration und Retardation in geregeltem Wechsel sich folgen. Ein solcher Rhythmus wäre freilich nur mehr in größeren Perioden als in kleineren gesonderten Gliedern wahrzunehmen; in Ermangelung eines besseren Zeichens stellen wir denselben in seiner größeren Ausdehnung dar durch folgende Figur:



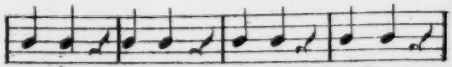
Jede periodische Wiederkehr einer gleichartigen Bewegung entspricht dem Begriffe des Rhythmus; derselbe wird auch in der vorstehenden Form noch sinnlich aufgefaßt werden, wenn die Perioden nicht durch zu große Länge die leichte Ueberschaulichkeit übersteigen. Ob indessen dieser große Natur-Rhythmus, der sich findet im Kreisen der Welten wie in jeder einzelnen Pendelschwingung, auch als schöner Ausdruck in der Kunst vorkommen könne, ist eine andere Frage. Die Musik, deren späterhin gesondert zu betrachtende Expressionen in Rhythmus, Takt und Tempo hier zusammenfließen in der allgemeinen Untersuchung über die Schönheit der Bewegung, bedient sich häufig am Schlusse sehr belebter Tonstücke eines mit jedem Takte steigenden Presto; auch das entgegengesetzte Retardiren ist, wenn auch minder häufig, doch nicht eben ungewöhnlich. Da nun dieser accelerirende und retardirende Wechsel des Tempo in einem Tonstück einmal erlaubt ist, so wäre allerdings durchgehend in Perioden von einer bestimmten Taktzahl, eine fortgeführte Bewegung der Art denkbar; ja es könnte diese, gehörig angewendet, von hohem sehr bestimmten Ausdruck und von tiefster Wirkung seyn. Ueber den gewohnten Rhythmus der kleineren Taktglieder gestaltete sich hier noch, diesen nur etwas verdunkelnd, ein größerer periodischer

Rhythmus, der, gehörigen Ortes angewendet, in seiner höheren Mannigfaltigkeit neue ausdrucksvolle Schönheit der Bewegung entfalten kann. — Soll es hier auch noch den Versuch gelten, diese Art der rhythmischen Bewegung selbst in kleineren Gliedern darzustellen, so würde folgendes Taktbild, zu dem sich leicht eine Melodie finden läßt, derselben entsprechen:

Die hier gebrauchten schnelleren Noten führen uns nicht etwa auf eine verschiedenartige Kürze; da dieselbe hier dargestellt wird durch das Zweiunddreißigtheil, so erscheint das Achtel, dessen wir uns in den früheren Beispielen als Zeichen von geringstem Zeitverhalt bedienten, hier bereits als vierzeitige Länge. — In rein objectiver Beschauung lassen sich übrigens die Zweiunddreißigstel, Vierundsechzigstel u. s. w. noch unendlich verkleinern; bei der Anwendung aber zeigt sich hier bald eine subjective Begränzung in unserem Auffassungsvermögen. Sorgfältige Beobachtungen haben gezeigt, daß wir höchstens zehn Töne in einer Sekunde mit klarem Bewußtseyn unterscheiden können; schnellere Bewegungen fließen dem Ohre in eins zusammen, gleich dem feurigen Kreise, der dem Auge bei einer rasch geschwungenen Kohle in lebhafter Täuschung erscheint. Soll nun noch Rhythmus überhaupt, oder, mehr noch, Schönheit der Bewegung wahrgenommen werden, so darf deren Schnelligkeit, da leichtes Auffassen der mannigfachen Theile eines Ganzen eine Hauptbedingung zur Schönheit ist, jene äußerste Zahl nicht berühren: daß auch eine zu langsame Bewegung gleichfalls alle rhythmische Wirkung aufhebt, ist schon bei der Betrachtung der vierzeitigen Länge angedeutet worden. Diese rein ästhetische Begränzung des Schnellen und Langsamen im Rhythmus reicht an dieser Stelle vollkommen aus: bei durchgeführteren Untersuchungen wird

man sich des sehr genauen Chronometers bedienen können zur näheren Bestimmung der noch anwendbaren Kürze, die man sonst höchst unsicher zu messen versuchte nach dem sehr abweichenden Pulsschlag. [28] —

In allen bisher aufgeführten intensiven und extensiven Rhythmen herrschte Continuität der Bewegung; ein regelmäßig wiederkehrendes Unterbrechen derselben, das in vielen gewöhnlichen Erscheinungen natürlich begründet ist, kann aber auch ganz allein, ohne Accente und ohne verschiedenes Zeitmaaß einen sehr vernehmlichen Rhythmus erzeugen, wie folgendes Beispiel beweist:



Durch Versetzung dieser als ideelle rhythmische Momente zu betrachtenden Pausen, wie auch durch eine mögliche Weise verschiedene Dauer derselben, tritt uns hier wieder eine neue reiche Mannigfaltigkeit entgegen. Groß war diese schon in jeder besonderen rhythmischen Grundform; größer aber noch wird dieselbe, wenn ein verschiedener Zeitverhalt mit dem Accente, der nicht immer auf die erzeugende Länge zu fallen braucht, [29] und endlich noch mit der Pause sich in zahllosen Combinationen vereint. Beispiele derselben würden überflüssig seyn, sie finden sich hinreichend in jeder größeren musikalischen Composition, obgleich der Reichthum dieser zusammengesetzteren rhythmischen Formen, wie sich später zeigen wird, noch bei weitem nicht erschöpft ist.

Nachdem nun die qualitativen und quantitativen Verhältnisse des Rhythmus, wie auch die innere Relation seiner Theile, und seine mögliche Auffaßbarkeit in Beziehung zu unserem Erkenntnißvermögen mit Bestimmtheit angedeutet sind, gehen aus dieser Betrachtung folgende Grundformen des Rhythmus hervor:

28) Franchino Gaforio Practica Musica lib. II. cap. 1.
29) A. Apel Metrik Th. I. S. 299.

A. Accentuirte oder rein intenſive Rhythmen.
Rhythmen mit gleichem Accent
Rhythmen mit verſchiedenem Accent
Rhythmen mit verſchmelzendem Accent.
B. Quantitirte oder rein extenſive Rhythmen.
Rhythmen mit gleichem Zeitverhalt der Länge
Rhythmen mit ungleichem Zeitverhalt der Länge
Rhythmen der Acceleration und Retardation.
C. Rhythmen ohne Continuität der Bewegung.
Rhythmen, nur erzeugt durch Pauſen von gleichem Zeitverhalt.
Rhythmen, nur erzeugt durch Pauſen von ungleichem Zeitverhalt.
D. Vermiſchte Rhythmen.
Rhythmen, in denen Längen und Kürzen, Accente, Pauſen u. ſ. w. ſich vereinen zu einer unendlichen Mannigfaltigkeit.

Nach ſolcher allgemeinen Betrachtung, die uns als Grundlage der ſpäteren rein äſthetiſchen Unterſuchungen dieſer Art der ſchönen Bewegung dienen wird, tritt uns nun ein mannigfacher Rhythmus zunächſt überall in der Natur ſelbſt entgegen. Wenn Gott, wie Keppler ſagt, nichts ohne geometriſche Schönheit geſchaffen hat,[30] ſo zeigt ſich dieſe faſt in aller Bewegung als rhythmiſche Schönheit. Ein deutlicher Rhythmus herrſcht in der accelerirenden und retardirenden Fortbewegung der Himmelskörper, in deren verſchieden geregelter Umwälzung Plato ſchön geordnete Reigentänze erblickt;[31] und ſelbſt in den periodiſchen Nutationen der Geſtirne erkennt Merſenne noch Arſis und Theſis eines ganz beſtimmten Rhythmus.[32] Derſelbe wird auf der Erde zunächſt bemerkt in den Schwankungen der Ebbe

30) J. Keppler. Harmonices mundi p. 194. (Linc. Austr. 1619. fol.)
31) Plato Timäos p. 530. (edit. Lugd.)
32) M. Merſenne quaestiones celeberrimae in Genesim. p. 1697.

und Fluth; [33] und wenn er hier herrſcht, ſo darf man ihn auch wohl annehmen in den ganz ähnlichen [34] noch nicht genau bekannten Bewegungen der Atmoſphäre. In den geregelten Condenſationen und Dilatationen der Schallwelle, [35] oder vielmehr, in den raſchen Bebungen der einzelnen Saite gewahrt Salinas noch einen Rhythmus; [36] und ſelbſt in der ſchnellſten urplötzlichſten Bewegung, die wir kennen, in der Entladung der elektriſchen Flaſche, zeigt ſich, wie jedem Phyſiker bekannt iſt, ein ſucceſſives Ueberſpringen von einer Seite zur andern, ein wechſelnd antitheſiſches Verhältniß von Plus und Minus, in dem man noch allenfalls einigen Rhythmus erkennen könnte. Schwierig iſt jedoch ein genaueres Wahrnehmen der Bewegung hier, wie auch in dem tumultuariſchen Brauſen irgend einer raſchen chemiſchen Zerſetzung; doch haben wir einen Grund auch bei dem Chemismus noch rhythmiſches Verhältniß anzunehmen in der Cryſtalliſation: die regelmäßigen oft aus wechſelnd größeren und kleineren Flächen gebildeten Cryſtalle können, gleich den beſtimmt geſtalteten Figuren des Sandes auf einer tönend vibrirenden Glasſcheibe, nur eine Folge rhythmiſch geregelter Bewegungen ſeyn. [37] Eine bloß gleichförmige Bewegung würde hier nicht ausreichen, auch iſt eine ſolche in der ganzen Natur nicht vorhanden; die Achſendrehung der Erde ſcheint, beyläufig geſagt, zwar

33) Mersenne ibid.

34) La Place Mechanique celeste T. II. cap. V.

35) Chiadni traité d'Acoustique §. 187. p. 265.

36) F. Salina de Musica lib. V. p. 235.

37) Die regelmäſsig abgeſetzten Klüftungen am Durchgang der Blätter, die beſtimmten Decrescenzen, die einige Atomiſten annehmen, die Abweichungen von der Würfelform zu erklären, deuten hier noch auf rhythmiſches Verhältniſs. Wenn nun alle Cryſtalliſation wirklich das Reſultat einer ſolchen früheren Bewegung wäre, ſo könnten alle Metalle, die ſich gediegen in cryſtalliniſchen Formen finden, keine einfachen Stoffe ſeyn, denn im völlig Homogenen mangelt jede Urſach zu irgend einer Bewegung. — Jene geregelten metalliſchen Bildungen als Niederſchläge anderer gröſserer chemiſcher Bewegungen anzunehmen, wäre aus manchen Gründen unſtatthaft. d. V.

gleichmäßig, La Place nimmt sie selbst so an [38] aber sie ist es dennoch nicht. — So führt uns nun die Crystallisation auf einen scheinbaren Rhythmus der Gestalt, den schon Keppler anerkennt in der Form der Pflanzen; [39] der Halm mit seinen Knoten bildet eine rhythmische Reihe im Raum. [40] In solcher Ansicht hat man diesen Begriff selbst übertragen auf die bildende Kunst, und man versteht hier unter Rhythmus das richtig abgemessene Verhältniß aller Theile einer Figur. [41] Wenn aber Eberhard sagt: „Symmetrie ist der „Rhythmus der Gestalt, und der Rhythmus ist die Sym„metrie der Bewegungen;" [42] so ist dieser Satz, so hübsch er auch klingt, nicht richtig. Rhythmus im räumlichen Verhältniß ist keinesweges Ebenmaaß im Allgemeinen, sondern vielmehr Proportion; die Symmetrie ordnet dagegen ohne wahrhaft antithetisches Verhältniß das Gleichartige in der Breite gegenüber, und ist eigentlich das Analogon der Harmonie. [43] — Sichtbar wird in der belebten Natur ein ganz bestimmter Rhythmus wahrgenommen beim Gange der Thiere, [44] besonders im Galopp der Pferde [45] und ferner auch im Fluge der Vögel. [46] Deutlich erkennt man denselben in den schwebend gedehnten Längen und den darauf folgenden kurzen Flügelschlägen der Schwalbe; nicht minder in dem still getragenen Fluge des Storches. — Dem Ohre erscheint Rhythmus zunächst in der Natur bei den Stimmen der Vögel; der Kukuk zum Beispiel

38) La Place mechanique celeste T. II. l. V. cap. 1. 8.

39) J. Keppler Harmonices mundi p. 121. (edit. Linc. Austr. 1619.)

40) A. Apel Metrik Th. I. S. 84.

41) Burette Dissert. sur le rhythme de l'ancienne musique (Acad. d. inscr. T. V. p. 152.)

42) J. A. Eberhard, Handb. d. Aesth. Th. II. S, 306. (Ausg. Halle 1809.)

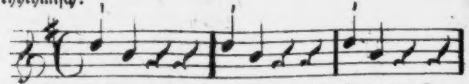
43) A. Apel Metrik Th. I. S. 86.

44) Burette Dissert. sur le rhythme de l'ancienne musique l. c.

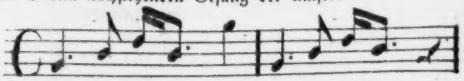
45) Is. Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi p. 62.

46) Encyclopedie methodique. (Musique T. II. p. 535.)

accentuirt und pauſirt ſein einförmiges Geſchrei vollkommen rhythmiſch:



Das Locken der Wachtel läßt deutlich einen extenſiven Rhythmus vernehmen, der ſich mannigfaltiger noch geſtaltet in dem nachſtehenden Geſang der Amſel: [47]



Einen noch weiteren mehr periodiſchen Rhythmus hat unverkennbar die Nachtigal, welcher Schlegel unrichtiger Weiſe alles Zeitmaaß abſpricht. [48] Ein Mehreres über den Geſang der Vögel, und überhaupt von den Stimmen der Thiere hat Kircher aufgezeichnet; auf ihn alſo müſſen wir hier, unſer Ziel weiter verfolgend, verweiſen. [49] — In den inneren Bewegungen der höher organiſirten Weſen herrſcht überall ein Rhythmus; Spallanzani findet ihn nach den ſorgfältigſten Unterſuchungen im Herzſchlage der Thiere, [50] und über den rhythmiſchen Puls des Menſchen ſind ganze Werke geſchrieben worden. [51] Merſenne unterſcheidet in jedem Pulsſchlage vier Zeiten, nehmlich: die Diſtenſion der Arterie, ein Moment der Ruhe, die Con-

47) F. Busby Allg. Gesch. d. Musik. S. 5.

48) Charakteristiken und Critiken Th. I. S. 333.

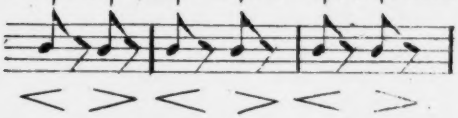
49) A. Kircher Musurgia universalis T. I. p. 25—34. — T. II. p. 50.

50) Spallanzani, dé Fenomeni della Circolazione osservata nel giro universale de Vasi; dé fenomeni della circolazione languente; de moti del sangue independenti dall' azione del cuore e del pulsar delle arterie p. 53.

51) Samuel Hafenreffer: Monochordon Symbolico — biomanticum, abstrusissimam pulsuum doctrinam ex harmoniis musicis dilucide, figurisque ocularitер demonstrans. Ulmae 1640.

Marquet methode facile pour connoitre le pouls par les notes de la Musique. Nancy 1747. 4. (2me edit. Amst. et Par. 1769.)

traction, und darauf wieder eine Pauſe; folgende Zuſammenſtellung unſerer früher eingeführten Zeichen würde demnach den hier waltenden Rhythmus ungefähr ausdrücken:



Jener Schriftſteller, nachdem er dieſen ſpondäiſchen oder pyrrhichiſchen Puls der Geſundheit im allgemeinen betrachtet hat, geht darauf über zu den verſchiedenen abweichenden Zuſtänden des Pulſes, zum Beiſpiel zum Eurythmus, Arythmus, Pararythmus, Heterorythmus und Ecrythmus; und redet endlich auch von dem verſchiedenen Pulsſchlage der Leidenſchaften,[52] worüber indeſſen Carteſius ſich viel ausführlicher verbreitet.[53] Wenn Apel in ſolchen und anderen ähnlichen Betrachtungen meiſtentheils nur eine Verwechslung von Tempo und Rhythmus erkennen will;[54] ſo hat er wohl den mannigfachen Nüancirungen des Pulſes nicht die gehörige Aufmerkſamkeit gewidmet. — Wie in den Schlägen des Herzens, in der kreiſenden Blutwelle des ganzen Körpers, ſo iſt auch Rhythmus in den Bewegungen des Athemholens;[55] und er wird noch vorhanden ſeyn in den zarten Bebungen der Nerven, in den Strömungen ihres ätheriſchen Fluidums; es iſt wenigſtens kein phyſiologiſcher Grund vorhanden, der dieſer Annahme unbedingt widerſpräche. — So finden wir denn in der phyſiſchen Welt, bei der auch noch das Streben zur höchſten

52) M. Mersenne quaestiones celeberrimae in Genesim p. 1697.

53) Des-Cartes, Passiones animae p. 53. (edit. Amst. 1656. 4.)

54) A. Apel Metrik Th. I. S. 89.

55) Burette dissert. sur le rhythme de l'ancienne musique p. 152. (acad. d. Inscr. T. V.)
Herder, Vom Erkennen und Empfinden S. 10. (Riga 1778.)

plaſtiſchen Schönheit der Formen deutlich nachzuweiſen iſt, als eine allgemeine Schönheit der Bewegung überall den Rhythmus: wir verlieren aber auch ſeine Spur noch nicht in der rein geiſtigen Thätigkeit. Forkel ſagt, wie ſchon früher erwähnt ward: „Empfindungen ſind Bewegungen „der Lebensgeiſter und folgen den Geſetzen der Bewegung;“ [56] daher muß denn auch hier, wenn anders der Satz richtig iſt, wieder rhythmiſches Verhältniß ſich zeigen. Daſſelbe erkennt nun wirklich in völliger Klarheit ein bewährter Forſcher in dieſem Gebiet nach folgender Stelle: [57] „die „Art wie bei einem gegebenen Gefühle die Veränderungen „der Seele ſuccediten, kann der Rhythmus dieſes Gefühls, „genannt werden, weil dadurch, ſo lange das Gefühl fort„dauert, eine gewiſſe rhythmiſche oder gleichförmig wieder„kehrende Bewegung in der Seele entſteht; ſo wie ſich auf „ähnliche Art und aus demſelben Grunde, auch den Leiden„ſchaften ein Rhythmus zuſchreiben läßt.“ [58] — Heidenreich, der die Gefühle und Leidenſchaften äſthetiſch unterſucht, gewahrt in ihren ſtufenweiſen Uebergängen, in dem wechſelnden Tempo, überall eine Geſetzmäßigkeit, die ſelbſt bei den ſcheinbaren Sprüngen noch ſichtbar bleibt. [59] — So hätte ſich denn in den Thätigkeiten des Empfindungs- und Begehrungs-Vermögens, alſo in den lebhafteren Bewegungen der Seele ein beſtimmtes rhythmiſches Verhältniß dargethan; die Frage wäre nun, ob auch in dem höheren Erkenntniß-Vermögen noch eine ähnliche Erſcheinung offenbar werde. — Unſere Vorſtellungen ſtrömen im gewöhnlichen Leben ungleich; wir werden uns dabei durchaus keiner bindenden Regel in Maaß und Zeit bewußt: ſo wie indeſſen aus irgend einer Rückſicht die Schönheit dabei zur Erſcheinung kommen ſoll, ſo wird allerdings die

56) Forkel Allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 8.

57) J. G. E. Maaſs. Versuch über die Gefühle, besonders über die Affekten S. 42.

58) Vergl.: J. G. E. Maaſs Versuch über die Leidenschaften Th. I. §. 14.

59) C. H. Heidenreich System der Aesthetik Th. I. S. 159.

Folge der Gedanken gebildet nach rhythmiſchem Geſetz. Als eine merkwürdige Thatſache verdient hier wohl angemerkt zu werden, daß, den älteſten uns bekannten Denkmahlen der Dichtkunſt zu Folge, dieſer innere Rhythmus der Gedanken älter iſt, als das äußere Maaß des dichtenden Wortes. Die Werke der hebräiſchen Poeſie haben bei einem ziemlich geregelten [60] Spiele ſchöner Reime und höchſt bedeutſamer Aſſonanzen durchaus kein beſtimmtes Versmaaß; wohl aber zeigt ſich in dem hier herrſchenden Parallelismus der Ideen eine Proportion, ein antitheti-ſches Verhältniß von Bild und Gegenbild, ſo daß dieſe Form ganz natürlich betrachtet werden kann als ein innerer Rhythmus der Gedanken, aus dem denn erſt ein gewiſſes äußeres, wenn auch höchſt freies Maaß des Wortes noth-wendig hervorgeht. Herder, der die Symmetrie auch mit der Proportion verwechſelt, indem er meint, daß aller Rhythmus auf Symmetrie beruhe, [61] bekundet an derſelben Stelle zugleich jenen inneren Rhythmus des hebräiſchen Verſes, wenn er ſagt: „beide Hemiſtichien kommen in „eine Art Symmetrie, wo Wort dem Wort, Begriff dem „Begriff gegenüber ſteht; in eine Abwechslung, die zugleich „Parallele iſt, und einen zwar freien aber ſehr wohl klin-„genden Rhythmus giebt.“ — Dieſes innere rhythmiſche Verhältniß der Begriffe zeigt ſich auch ſelbſt in der Ueber-ſetzung noch ſehr deutlich, zum Beiſpiel in folgender Stelle Davids:

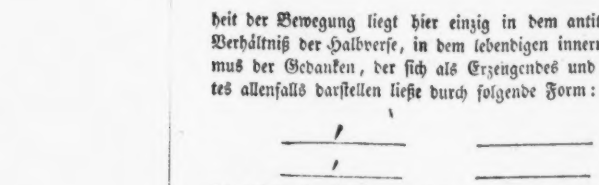
∪ —, ∪ ∪ — Er ſpricht, ſo geſchieht's — ⏑, ∪ ∪ —
∪ ∪ —, ∪ — — Er gebeut, ſo ſteht's da. — ∪ —, ∪ — —

Die ergreifende Wohlbewegung dieſer Verſe wird man ſicher nicht erkennen in der voranſtehenden gewöhnlichen proſodiſchen Darſtellung; auch nicht in der nachfolgenden genauer nach dem Accent beſtimmten Meſſung: die Schön-

60) Fourmont Dissert. sur l'art poetique et sur les vers des anciens hebreux p. 476. (Acad. d. inscr. T. IV.)

61) Herder Geist der Ebräischen Poesie Th. I. S. 33.

heit der Bewegung liegt hier einzig in dem antithetischen Verhältniß der Halbverse, in dem lebendigen innern Rhythmus der Gedanken, der sich als Erzeugendes und Erzeugtes allenfalls darstellen ließe durch folgende Form:



Die beiden Hemistichien wurden, wie Herder so schön sich ausdrückt, Wort und That, Herz und Hand: jedes Wort wurde durch seine Stelle, und das Ganze durch die gleiche Empfindung selbst zum Rhythmus. [62] — Apel sagt: „dieser innere Rhythmus macht oft einen bedeutenden Theil „der Schönheit eines Gedichtes, oder einer Rede aus, in„dem das Wohlgefallen nicht sowohl durch die Gedanken, „oder Bilder des Gedichtes selbst, sondern durch ihre Ver„bindung, ihre Beziehung und Erzeugung aus einander „erregt wird, er ist daher ein Hauptheil der innern Musik „des Gedichts. Die Regeln seiner Beurtheilung gründen „sich im Allgemeinen auf das Wesen des Rhythmus über„haupt." [63] — Auf diesen innern Rhythmus der Empfindungen und Gedanken beruht nach unserer Ansicht das eigentliche Wesen des Sonett's. Seine antithetische Form in schön proportionirten nicht symmetrisch geordneten Hauptgliedern fordert ganz natürlich auf zu diesem inneren Rhythmus, der auch die ächten Meisterstücke dieser Gattung überall beseelt, und der ungefähr dargestellt werden könnte in folgender Form:

Die zahllosen Erzeugnisse unserer modernen Sonett-Fabrikanten lassen freilich nichts ahnen von diesem inneren Rhythmus: auf ihn — nicht auf den äußeren sogenannten oratorischen Numerus — beruht auch in der Rhetorik die

62) Herder ebendaselbst. S. 38.
63) A. Apel Metrik Th. I. S. 85.

höchſte rhythmiſche Schönheit. Aus den Perioden einer ſchönen Rede ſtrebt, in ihren ſich ſtets fort erzeugenden Vor- und Nach-Sätzen, wie auch in ihren bedeutungsloſeren Zwiſchengliedern, unverkennbar das Geſetz eines inneren Rhythmus hervor; und dieſes wird noch weiter beſtätigt dadurch, daß das ſchöne Verhältniß der Redeſätze untereinander unabhängig iſt von der äußeren Proportion. Der längſte Vorderſatz kann ſein genügendes Gegenbild finden in einem ſehr kurzen Nachſatze, in ſo fern dieſer nehmlich durch das Gewicht ſeines Inhalts das Verhältniß ausgleicht: nur die geringere Bedeutſamkeit des Nachſatzes bedingt immer mehr und mehr die äußere Proportion der gleichen Wörterzahl, welche im Periodenbau gewöhnlich als Schönheit gilt. Für eine allgemeine Rhetorik gehört die nähere Darſtellung der Geſetze dieſes inneren Rhythmus, deſſen freie Betrachtung und Anwendung höhere Schönheit in die Rede bringen wird, als die ſklaviſche Nachbildung der lateiniſchen Perioden, mit der, noch in neueren Zeiten, nahmhafte Gelehrte ſich nutzlos abgemüht haben. — Rhythmiſches Princip iſt alſo nach allem Vorigen, in der Succeſſion der Gefühle, und der mit Hinſicht auf Schönheit geregelten Gedanken nicht zu verkennen; Novalis verfolgt, ob mit Recht, laſſen wir unentſchieden, die Geſetze des Rhythmus noch in tiefere Sphären der Innenwelt, wenn er ſagt: „rhythmiſcher Sinn iſt Genie. — „Jeder Menſch hat ſeinen individuellen Rhythmus. — „Alle Methode iſt Rhythmus; hat man den Rhythmus in „der Gewalt; ſo hat man die Welt in der Gewalt.“ [64] —

Mögen nun dieſe Ausſprüche auch ein wenig hyperboliſch klingen, ſo iſt es doch unläugbare Thatſache, daß die Menſchen, faſt ohne alle Ausnahme, mit unwiderſtehlichem Zauber ergriffen werden von dem Rhythmus, über deſſen Kraft ſich viele Schriften ausführlich verbreiten, [65] ohne

64) Novalis Schriften Th. II. S. 178. (Ausg. Berl. 1815.)
65) S. Aur. Augustin de Musica lib. VI.
J. Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi.

jedoch deutlich zurück zu gehen auf den letzten Grund dieser Erscheinung. Quadrio macht darüber in seinem sonst gründlichen Werke nur ungenügende Bemerkungen;[66] und Rousseau, nachdem er die Gewalt des Rhythmus recht anschaulich gemacht hat durch viele einzelne hierher gehörige Fragen, verweist wegen deren Beantwortung mit dürrem Wort an die Metaphysiker.[67] — Ob der Rhythmus mehr geistiger Natur oder ob die Anlage zum Takt eigentlich körperlich sey,[68] das bedarf an dieser Stelle keiner besonderen Erörterung. Der Rhythmus ist, wie das hohe Wohlgefallen an seiner Erscheinung überall bekundet, unbezweifelt eine Schönheit der Bewegung; alles Schöne aber ist geistigsinnlicher Natur, daher walten dessen Gesetze in beiden Sphären. Die Kraft des Rhythmus äußert sich also gleichförmig auf unser ganzes Seyn: er bewegt mit holdem Zauber die innerste Seele; und unbewußt auch wiegt das Haupt sich zum melodischen Takt, zählet unwillkührlich der Fuß das rhythmische Maaß. Bewegungen solcher Art wirken demnach auf uns mit einer Gewalt, die wir, kaum dagegen anzustreben vermögend, erleiden; zu deren Erkenntniß noch Grund und Ursach man aber, nach unserer Ansicht, keiner tiefen Metaphysik bedarf. Der Rhythmus ist — herrschend im Laufe der Himmelskörper wie in dem bewegten Atom, in der Blutwelle, wie in den Bebungen der Nerven — wenn auch kein Naturgesetz, doch ein Naturprincip, der abgemessenen Bewegung auch noch die Schönheit hinzuzufügen; und als ein solches wirkt er denn unfehlbar mit mächtiger Gewalt. Feste Mauern stürzen ein durch die rhythmischen Bebungen straff dazwischen ausgespannter Saiten; hölzerne Brücken, die beim

A. Kircher de rhythmicae artis vi etc. (Musurg. T. II. p. 27.)

66) F. S. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia Vol. II. P. I. p. 794.

67) Rousseau Dict. d. Musique art. Rhythme.

68) A. W. Schlegel Briefe üb. Poesie, Sylbenmaß und Sprache (Charact. u. Critiken p. 563.)

regellosen Huftritt der Cavallerie nicht wanken, gerathen, wie jeder Physiker weiß, durch den rhythmischen Schritt des marschirenden Fußvolks in Schwingungen, die bei fortgesetzter Bewegung den Einsturz zur Folge haben können: unnatürlich wäre es daher, wenn der Mensch mit seinem für das Schöne empfänglichen Geist, mit dem Körper voll innen pulsirenden rhythmischen Lebens, nicht heftig afficirt würde durch die sinnliche Erscheinung des Rhythmus. — Nach demselben müssen unwillkührlich unsere körperlichen Bewegungen sich regeln; das Princip, welches um uns und in uns stillgemessen alles regt und treibt, tritt im sinnlich wahrgenommenen Rhythmus klar hervor; und hohes Wohlgefühl, stets vergesellschaftet mit der Offenbarung des Schönen, ergreift uns in dieser ästhetischen Bewegung, deren auch der Geist noch sich erfreut im angestammten Bewußtseyn ihrer Schönheit. Wo der Rhythmus zur Erscheinung kommt, da werden die Kräfte des Körpers leicht und munter angespannt zu ausdauernder Thätigkeit, die Lebensgeister sind reger beseelt, Freude durchströmt unser ganzes Seyn; das schön bewegte Leben fühlt sich gleichsam in seinem wahren Element. — Darum regeln wir denn so gern den an sich schon rhythmischen Schritt fröhlich zu des Marsches eindringendem Takt; er mildert allmächtig die Beschwerde des langen Weges, und belebt wirksam des Kriegers steigenden Muth. Es läßt sich behaupten, daß der rhythmische Trommelschlag jenes bekannten preußischen Grenadier-Marsches einen nicht unbedeutenden Antheil habe an den Siegen des großen Friedrich: philosophische Geschichtskenner werden, vertraut mit der genaueren Schlachten-Geschichte jener Zeit, dieser Meinung hoffentlich nicht entgegen seyn. — Durch die Gewalt des Rhythmus erleichterte Amphion den Bau der thebischen Mauern, deren Steine gleichsam von selbst auf einander hüpften; und Lysander stürzte, wenn auch vielleicht unbewußt, mit Hülfe des Rhythmus gigantische Werke der Art in beeilter Schnelligkeit: als er die lange Mauer bei Athen niederreißen

ließ, mußten alle Spielleute seines Kriegsheeres zusammen kommen, um während der Arbeit auf Flöten und anderen Instrumenten im lauten Triumphe zu blasen.[69] — Die morgenländischen Völker mögen keine Last heben, wenn nicht ein Geräusch dazu gemacht wird;[70] und wie sehr sie Recht daran thun, beweisen folgende neuerdings in Paris gemachten Versuche mit dem Kraftmesser. Eine gewisse Anzahl von Personen brachte in vereinter Anstrengung den Zeiger desselben höchstens auf 3200 Pfund; als aber diese Bewegung ungeregelten Ziehens mit Rhythmus oder Gesang vereint ward, so betrug der nun gleichmäßigere Kraftaufwand derselben Personen gegen 4800 Pfund.[71]

Nach dieser wichtigen Angabe erleichtert nun der Rhythmus ganz natürlich die schwere Arbeit der Ruderer und Schiffzieher,[72] der Dreschер und Schmiede; der Böttcher langweiliges Klopfen, und andere gleichförmige Verrichtungen, die Vossius noch nahmhaft anführt:[73] eine Kraft aber, die sich überall im Leben so mächtig bewährte, kann denn auch von nicht geringerer Wirksamkeit seyn in den schönen Künsten der Bewegung. Dichtkunst Musik und Orchestik verdanken ihre Schönheit, ihren höchsten Ausdruck großentheils, oder, wie Sulzer[74] meint, fast einzig dem Rhythmus. Heydenreich spricht der Dichtkunst das Vermögen, durch den Inhalt der Wörter Gefühle und Leidenschaften zu mahlen, gerade hin ab;[75] eignet ihr aber dagegen die Fähigkeit zu, dasselbe durch den

69) Plutarch. in Lysand. c. XV.

70) Chardin voyage en Perse T. IV. p. 304.

71) Symansky Zuschauer Jahrg. 1821. No. 56.

72) Hoc est, cur —
Cantet et innitens limosae pronus arenae
Adverso tardam qui trahit amne ratem,
Quique refert pariter lentos ad pectora remos,
In numerum pulsa brachia versat aqua. (Ovid. Trist. L. IV. 1.)

73) J. Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi p. 62.

74) Sulzer Theor. d. sch. K. Art. Rhythmus p. 85. 89. (Ausg. v. 1787.)

75) C. H. Heydenreich System der Aesthetik S. 211.

Rhythmus zu thun, der ihm denn durchaus nothwendig scheint zu jedem wahren Gedichte. — Forkel sagt: „Rhythmus verleiht den musikalischen Sätzen einen hohen Grad „der Lebhaftigkeit, und eben dadurch größtentheils ihre „Wirksamkeit — er ist das Einzige, was ungebildete musikalische Ohren an einem Tonstücke fühlen und begreifen „können." [76] — Rhythmisches Geräusch war der erste Anfang aller Musik, und blieb auch, als diese bereits einige Fortschritte gemacht hatte, deren wirksamer Begleiter; dieses beweisen die vielen rhythmischen Instrumente, zum Beispiel das Sistrum der Aegypter, die Cymbeln und Ahnfen der Hebräer, die Crotalen u. s. w., von denen Abbildungen und weitere Erläuterungen zu finden sind in den unten verzeichneten Schriften. [77] Auch jetzt noch machen unter den ausgebildeten orientalischen Völkern, denen aber eine geregelte Harmonie gänzlich fremd ist, [78] solche rhythmischen Klänge einen sehr wesentlichen Theil ihrer Instrumental-Musik. Der Indier singt selten ohne Talan, [79] Oele, und chinesisches Tamtam; der Perser markirt seine Takte mit schnalzenden Fingern und mit rasselnden Knochen; [80] und die Türken bezeichnen, wie bekannt, mit lärmendem Geräusch aller Art ihren seltsam mannigfaltigen Rhythmus. [81] Solcher Mannigfaltigkeit nun, meint Forkel, bedurfte unsere Musik nicht mehr, als durch Erfindung der Harmonie, durch Erweiterung der Tonreihen selbst; und noch durch

76) Forkel allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 26. 27.

77) F. S. Quadrio della Storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. part. I. p. 782.
Ch. Burney a General History of Music T. I. pl. V.
C. A. Böttiger Gr. Vasengemälde B. I. H. III. S. 14.

78) F. Wolff. Ueber die Musik der Araber (im Wiener Conversat. Bl. Jahrg. III. Nr. 100—105.)

79) W. Jones. Ueber die Musik der Indier p. 77. (Uebers. v. Dalberg.)

80) Chardin Musique des Persans (voyages T. III. p. 160.)

81) Franz. Joseph. Sulzer Theorie der türkischen und griechischen Tonkunst (in dessen Geschichte des transalpinischen Daciens Th. II. S. 441.)

hundert andere Hülfsmittel, die Zahl der inneren Ausdrücke immer größer wurde: der Rhythmus, der jetzt nicht mehr so sehr zu bemerken war, ward daher auf die nothwendigsten und brauchbarsten Gattungen eingeschränkt. [82] Welchen Einfluß nun diese willkührliche Begränzung des Rhythmus — wie wir eben gesehen haben, des bei weitem ausdrucksvollsten und verständlichsten Theiles der Musik — auf diese Kunst im Allgemeinen gehabt habe, darüber werden wir uns ausführlich verbreiten in einer folgenden der Tonkunst besonders geweihten Abhandlung. — Die Orchestik kann, wie Eberhard sagt, nur entzücken, ihre Leistungen können nur Schöpfungen einer schönen Fantasie werden durch den schönen Rhythmus, [83] auf den auch hauptsächlich noch die mögliche Schönheit in den einförmigen Schritten der gewöhnlichen Gesellschafts-Tänze beruht. [84]

Wenn wir nunmehr den Rhythmus erkannt haben als ein Element der Schönheit in allen Künsten der Bewegung, so muß derselbe, nächst der bereits mehrfach angedeuteten formalen Schönheit noch einen höheren Kunst-Charakter in sich tragen, er muß fähig seyn der Darstellung ästhetischer Ideen. Diese beleben denn auch wirklich in reichem Maaße den Rhythmus, er ist ein Kunstausdruck von höchster charakteristischer Schönheit. Jede Folge geordneter Bewegungen hat nothwendig mit sich einen geistigen Ausdruck; aller Ausdruck aber, besonders wenn er stetig in der Zeitform einer Succession erscheint, ist eine Sprache: der Rhythmus ist also eine weithin verbreitete allmächtig beredte Sprache der Gedanken und Empfindungen, und besonders des Affekts und der Leidenschaften, deren ästhetische Darstellung einer der reichhaltigsten Vorwürfe ist für alle Künste.

82) Forkel Allg. Gesch. d. Musik Th. I. S. 10.

83) J. A. Eberhard Handb. d. Aesthetik, Th. I. S. 159. (Ausg. v. 1803.)

84) J. H. Kattfuß Taschenb. für Freunde des Tanzes, S. 7.

Es giebt, wie Schiller sich ausdrückt, [85] eine schöne Kunst der Leidenschaft, von der wir späterhin ausführlich zu reden haben werden. Die affektvolle Sprache des Rhythmus, so wichtig sie auch ist, hat indessen durchaus noch keine Grammatik: wir haben hier in der Darstellung aller rhythmischen Grundformen, wenigstens ihr Alphabet näher bestimmt, und werden späterhin noch einige Versuche wagen in diesem wenig bekannten Gebiet. Sulzer schon wünscht zum hohen Nutzen der schönsten Künste der Bewegung die genauere ästhetische Untersuchung des rhythmischen Ausdrucks; [86] eine tiefe und wahre Charakteristik aller Rhythmen ist indessen keine geringe Aufgabe. Mersenne der manche schätzbare Anmerkung über diesen Gegenstand macht, sagt unter andern: [87] „es ist gewiß sehr „schwierig den eigenthümlichen Ausdruck der verschiedenen „Rhythmen zu bestimmen; schwerer aber noch ist es, den „Grund seiner so verschiedenen Wirkung anzugeben. Wer „denselben auffinden will, der muß die Bewegungen der „Leidenschaften ihren Puls und ihre übrigen Aeußerungen „beobachten, und muß zugleich aufmerksam seyn auf deren „Folge, oder auch auf ihre gleichzeitige Verknüpfung: denn „es scheint gewiß kein Mittel wirksamer zur Erregung der „Leidenschaften, als wenn zum Beispiel die Tonkunst sich „derselben rhythmischen Bewegungen bedient, welche dieselben Leidenschaften wirklich haben bei dem dadurch erregten „Hörer." — Der nehmliche Kunstausdruck indessen, der im Stande ist durch seine mächtige Gewalt die Leidenschaften auf das heftigste zu erregen, hat auch zugleich die wundersame Kraft, dieselben zu besänftigen. Der rohe Naturſohn fühlte frühzeitig die Gewalt des Rhythmus; das Wohlthätige dieses Zügels [88] bemerkte er wahrscheinlich

85) Schiller kleine prosaische Schr. Th. III. S. 254. (Ausg. Leipz. 1800.)
86) Sulzer. Theor. d. sch. K. Art. Rhythmus.
87) M. Mersenne Harmonie universelle C. 402.
88) Schlegel Charakteristiken und Critiken S. 374.

zuerst in den geregelten und dadurch gemäßigten Sprüngen einer ausgelassenen Freude; doch bald ließen auch andere Leidenschaften sich denselben willig anlegen. Des Wilden ermattendes Todtengeheul, sein verzweifelnd rasendes Umherspringen, das man jetzt noch hin und wieder bei großem körperlichen Schmerze bemerken kann, ward zum milder besänftigenden Leichentanze, zum ergreifenden Wehgesange; bis endlich, durch höhere Cultur gemildert, auch diese Trauerklänge nicht mehr nothwendig waren zur Stillung der Affekten. In solcher Ansicht von der Kraft des ordnenden Zeitmaaßes betrachtet denn Plato, dem Gutes und Schönes überall erscheint als unzertrennbare Einheit, den Rhythmus, wie die dieser Abhandlung vorstehende Stelle sagt, als ein kostbares Geschenk der Musen,[89] als wohlgefällig den über uns wachenden Grazien, denen alle unmäßigen Gemüthsbewegungen fremd sind. Daß zur Stillung derselben der Rhythmus in jenen Zeiten wirklich angewendet ward, beweist unter andern folgende Stelle des Plutarch: die Pythagoräer bedienten sich des Leierspiels vor dem Schlafengehen, um die wilden Leidenschaften der Seele gleichsam zu besänftigen durch der Tonkunst holden Zauber,[90] der, wie vorhin gezeigt ward, vorzüglich im Rhythmus liegt, und von dem noch Eberhard im Allgemeinen so treffend sagt: „in dem schönen Taumel, worin „sich die Bewegung wiegt, den das Gleichgewicht vor „einem unangenehmen Falle bewahrt, und der die Wirkung „sowohl, als der Ausdruck einer schönen, besonnenen, sich „selbst beherrschenden Begeisterung ist, besteht der eigentliche „Zauber des Rhythmus in der Musik und Poesie, wie „auch in der gesellschaftlichen Tanzkunst.“[91] —

Nachdem nun der ästhetische Ausdruck des Rhythmus, mächtiger und wirksamer als irgend ein anderes darstellendes

89) Plato Timäos p. 553. (edit. Lugd.)

90) Plutarch de Iside et Osiride 81.

91) J. A. Eberhard, Handb. d. Aesthetik Th. II. S. 306. (Ausg. v. 1809.)

Kunstmittel, mit allen seinen Zaubern kennbar angedeutet ist, bleibt darauf noch übrig, denselben zu betrachten in Beziehung auf die bei aller Kunst sehr zu berücksichtigende Sittlichkeit, welche denn allerdings sehr gefährdet werden kann durch den Rhythmus. Plato sagt, daß manche Rhythmen sehr geschickt sind zum treffenden Ausdruck des Muthwillens der unsinnigen Tollheit, der Unanständigkeit und andere Laster mehr; [92] uns selbst ist ein Tonstück bekannt, dessen accelerirte Bewegung die steigende Heftigkeit der erotischen Mysterien lebendig macht: ganz natürlich warnt daher schon Plutarch so dringend vor den Wirkungen einer üppigen Musik. [93] Der wilde Rhythmus mancher heutigen ohnehin schon im wirbelnden Taumel dahin schwebenden Tänze ist denn sicher nicht ohne allen nachtheiligen Einfluß auf die Sittlichkeit, wie jeder Denker zugestehen wird, der sich um Volksvergnügungen, um den Gang der Leidenschaften und um die polizeilichen Nativitäts-Listen seit längerer Zeit aufmerksam bekümmert hat; gehörigen Orts werden wir ausführlicher zurück kommen auf diesen wichtigen Gegenstand.

Die Gesetze der äußeren oder rein formalen rhythmischen Schönheit sind zum Theil bereits früher schon angedeutet worden: der Rhythmus zeige zunächst Einheit in schöner Mannigfaltigkeit; wie in der Stimme die Monotonie, so sind auch gleiche Bewegungen häßlich. Bei der großen Gewalt des Rhythmus ist es indessen nicht zu verwundern, daß die menschliche Natur hier sehr abhängig erscheint von Nationellem und Conventionellen; der Indier zum Beispiel wird ergötzt durch Versmaaße in denen unser Ohr schwerlich eine rhythmische Wohlbewegung vernehmen würde. In den alten Sprachen der Hindu, [94] und namentlich im Samskrit, finden sich nicht selten als vorherrschend in den metrischen Reihen der Dipyrrhichius

92) Plato de republ. lib. III p. 457. (edit. Lugd. 1590.)
93) Plutarch. Sympos. lib. VII. quaest. V.
94) Asiatic Researches T. X. p. 389. 411.

(⏑⏑⏑⏑) und sogar der Orthius; (⏑⏑⏑⏑⏑) der Porrhichianapäst (⏑⏑⏑⏑—) und der umgekehrte paräonische Rhythmus. — Zu dessen allgemeiner formeller Schönheit gehört ferner durchaus eine sehr leichte Verständlichkeit und Ueberschaulichkeit seiner Theile, da die Auffassung aller Succession ohnehin schwerer ist, als die der simultanen Reihen: Neuheit und Originalität erhöhen auch noch den ästhetischen Eindruck des Rhythmus, dessen ununterbrochene Dauer aber in mehreren Fällen nothwendig begränzt seyn muß auf eine mäßige Zeit. Die Erfahrung lehrt nehmlich, daß der Mensch, in so fern die Abnahme seiner körperlichen Kräfte ihn nicht hindert, bei jeder rhythmischen Bewegung, aus ganz natürlichen Ursachen, das Tempo beschleunigt, wodurch nächst der äußeren oder formalen Schönheit am Ende auch beeinträchtigt werden können die innere ästhetische Wahrheit des eben dargestellten Ausdrucks, und endlich, wie schon vorhin erwähnt ward, noch gar die Sittlichkeit. — Die höchste ideelle Schönheit der rhythmischen Formen liegt in der Grazie; diese gehört nicht etwa allein den sichtbaren Bewegungen, sie herrscht auch in dem nur dem Ohre vernehmlichen Rhythmus. In der bezaubernden Bewegung mancher älterer und neuerer Versformen tritt uns die Grazie unverkennbar entgegen; mehr noch herrscht sie in der Tonkunst, von der ein früher bereits erwähnter Kunstkenner sagt: [95] „die Grazie ist fast mehr in der Musik zu Hause, als in „den übrigen Künsten." — Das umgekehrte Ideal endlich, oder das Lächerliche und Komische kann der Rhythmus hauptsächlich nur darstellen durch den Kampf des metrischen Gesetzes mit der freien Willkühr, welche gleichsam ausgeht auf die gänzliche Zerstörung des Rhythmus. Auf solche stark in das Ohr fallende Regellosigkeit beruht das Komische im Rhythmus mancher guten scherzhaften Dichtungen; man bemerke nur unter andern die effektvollen Abweichungen von dem an sich schon heiter beweglichen Amphibrachischen

95) W. Heinse. Musikalische Dialogen S. 105.

Rhythmus in Bürgers bekanntem Gedichte „der Kaiser und der Abt," zum Beispiel bei folgender Stelle, wo der Bacchens mit dem darauf folgenden Palimbaccheus der herrschenden Bewegung gänzlich widerstreben mit hoher komischer Kraft:

∪ — ∪, ∪ — —, — — ∪, — — ∪
Er schickte nach eins zwei drei vier Un'vers'täten

∪ — ∪, ∪ — —, — — ∪, ∪ — ∪
Er fragte bei eins zwei drei vier Fakultäten

∪ — ∪, ∪ — ∪, ∪ — ∪, ∪ —
Er zahlte Gebühren und Sportel vollauf.

Niedrig komisch, fast in burlesker Weise wirkt noch die hier vorkommende meistens schon harte Synkope wie auch die Apokope, in sofern nehmlich eine größere Sylbenzahl dadurch widerstrebend eingezwängt wird in einen kürzeren Rhythmus: man betrachte in dieser Hinsicht folgende Stellen aus des Pater Abraham a Sankta Clara bekannter Fischpredigt:

∪ — ∪, ∪ — ∪

Antonius zur Predig
Die Kirche sind't ledig
Er geht zu den Flüssen
Und predigt den Fischen.
Sie schlagen mit'n Schwänzen,
Im Sonnenschein glänzen.

Die Karpfen mit Rogen
Sind all hieher gezogen
Haben d'Mäuler aufg'rissen,
Sich Zuhörens bestissen:
Kein Predig niemalen
Den Karpfen so g'fallen.

Auch jene Phantasten,
So immer beim Fasten,
Die Stockfisch ich meine,
Zur Predig erscheine:
Kein' Predig niemalen,
Den Stockfisch'n so g'fallen.

Die Predig geendet,
Ein jedes sich wendet.
Die Hechte bleiben Dieben
Die Aale viel lieben. —
Die Predig hat g'falle
Sie bleiben wie alle.

Auch der musikalische Rhythmus bekommt nur durch Widerstrebung und Zerstörung [96] einen Anstrich des Lächerlichen, welches Martin auf solche Weise in die Musik einzuführen versucht; die bekannte Serenade aus seiner Oper „la cosa rara" liefert hierzu den näheren Belag. In dieser wegen ihrer unrhythmischen Bewegung so schwer auszuführenden Arie hat der Componist die schlechte Zeit, wo man eine Kürze erwartet, durch den Werth der Note verlängert, so wie die gute verkürzt, und so in jedem Augenblick das Taktgefühl irre zu führen gewußt. — Von komischem Effekt ist ferner noch die Anwendung veralteter Rhythmen; manche der wunderlich benannten Versformen der Meistersänger haben namentlich in ihrem metrischen Verhältniß eine solche Wirkung; nicht minder die musikalische Taktbewegung früherer Zeiten. Der treu nachgeahmte ganz eigenthümliche Bau der rhythmischen Perioden mancher älteren Tonstücke, zum Beispiel eines mittelmäßigen Klavier-Concerts aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, erregt selbst bei dem nicht musikalisch ausgebildeten Hörer sogar Lachen, wie wir wiederhohlt zu beobachten Gelegenheit gehabt haben. — Auch die rhythmischen Formen sind, gleich vielen andern, mit der Zeit dem Wechsel unterworfen; der Grund dieser Aenderung des Geschmacks mag aber sehr tief liegen, der Rhythmus in seiner bedeutsamen Beziehung zum Leben ist nicht etwa bloß abhängig von der Mode launiger Willkühr. Eine historische Entwickelung der musikalischen Rhythmen, seit dem um das Jahr 1330 Jean de Müris nach Guido von Arezzo dieselben vervielfachte und ihre Notirungskunst erfand [97] —

96) Eberhard Handb. d. Aesth. Th. II. S. 411. (Ausg. v. 1809.)
97) Encyclop. methodique Musique T. II. art. Mesure.

deren alt gebräuchliche Zeichen vollständig nachzusehen sind bei Gaforio [98] — würde nicht ohne Interesse seyn. Das Verschwinden mancher sonst gebräuchlichen Taktarten, die schon von Du Bos bemerkte [99] Beschleunigung in Rhythmus und Tempo wäre in gründlicher Untersuchung gleich interessant für Leben und Kunst. Geschichtliche Forschungen der Art sind aber erst möglich nach einer vollständigen Theorie des Rhythmus, zu deren künftigen Behandlung man denn das hier Gesagte betrachten möge als einen vorläufigen Beitrag.

Nächst der, der Bewegung an sich selbst zugehörigen rhythmischen Schönheit, kommt bei ihren sichtbaren Eindrücken noch in Betrachtung die Schönheit der Linien und der dadurch verzeichneten Figuren im Raume. Die Untersuchung des Schönen wird also hier gleichsam mathematisch; Mathematik und schöne Künste beschäftigen sich mit der Construction der Formen der Sinnlichkeit, Mathematik ist die Logik der Kunst. — Betrachten wir nun zunächst ganz im Allgemeinen die Linien in Beziehung auf die Schönheit, so zeigen gerade Linien dieselbe nur in sehr geringem Maaße; ihnen mangelt eine dem Schönen nothwendige Mannigfaltigkeit, sie haben für uns keinen anderen Ausdruck als den der genauen Regel eines ordnenden Verstandes, und können keinen anderen Begriff geben, als den der Festigkeit und Sicherheit. Auch den aus ihnen zusammengesetzten Figuren mangelt die freie Schönheit; sie verbinden sich am liebsten zur einförmigen Symmetrie, und auch da selbst, wo diese aufgehoben ist, erlauben gerade Linien der schaffenden Fantasie nur ein sehr begränztes Spiel. Mannigfaltigkeit erzeugt indessen auch hier eine Schönheit; das Rechteck ist schöner als das Quadrat; das gleichseitige Dreieck steht dem nur gleichschenklichen nach in

98) Franchini Gafori. Practica Musice lib. II. cap. 2—3.

99) Du Bos reflexions critiques sur la Poesie et sur la peinture. T. III. S. 152.

ästhetischer Form. — Der Kreis, das in sich selbst Abgeschlossene, sich selbst Genügende, das bedeutsame Sinnbild der Ewigkeit, ist die vollkommenste Grundform, die aber wiederum höhere Mannigfaltigkeit und Schönheit erst erreicht in dem abweichenden Oval. Die elliptische Linie entwickelt in ihrem Laufe einen stets veränderten Umriß, indeß die Zirkellinie immer und in jedem ihrer Theile sich selbst gleich ist; und dieser Gleichheit widerstrebt denn auch hier schon wieder die Natur. Rhythmisch schön war überall fast ihre Bewegung, geometrisch schön sind deren Linien. In elliptischen Bahnen kreisen fern die Himmelskörper, deren Gestalt selbst überall größere oder geringere Abweichungen zeigt von der Kugelform. Zum schönsten Oval gestaltet sich im freien Spiele der Bewegung das Kieselgerölle im reißenden Bergstrom; wir finden es wieder in den schönsten Formen der Blätter und Früchte. Oval ist der schönsten Muschel farbig schillerndes Haus, des goldenen Käfers prangende Gestalt; oval ist endlich des Menschen erhabenes Haupt, der Umriß seines Seele spiegelnden Auges, des Geist verhauchenden Mundes. — Eine größere Mannigfaltigkeit und Schönheit — zu reich für die verschiedenartigen Zwecke des Bedürfnisses in der Natur — zeigt noch die Spirallinie; wir finden sie hier nur in den reizenden Windungen vieler Conchylien und in den Hörnern mancher Antelopen, Widder und anderer Thiere, denen das Horn minder Waffe ist als zierender Schmuck. — Die reichste Mannigfaltigkeit, eine völlig freie unerschöpfliche Schönheit ist indessen nur in der Wellen- und Schlangen-Linie; die Linie des Reizes nennt sie Hogarth, und sieht in ihr die höchste Schönheit der Formen wie auch der Bewegung, wogegen denn mancher zum Theil ganz unbegründete Widerspruch erhoben worden ist. Bouterweck hat freilich Recht, wenn er sagt, daß die Wellenlinie nicht allen schönen Umrissen zum Grunde liege;[100] in den schönsten Contouren

100) Bouterwek Aesthetik S. 125. (Ausg. v. 1806.)

aber iſt ſie unbezweifelt überall erweislich; neuere Werke über das höchſte Schöne, über den Menſchen, erkennen denn auch wiederum in deſſen ſchönſter Form die Wellenlinie. [101] Man vergleiche aufmerkſam deren reiche Mannigfaltigkeit mit der dürftigen Begränzung aller vorhin als ſchön erkannten Linien; man zeichne ſich ſelbſt einige hundert ſchöner wellenförmiger Biegungen auf, erkenne ſie wieder in den ſchönſten Umriſſen der Natur und der Kunſt: und man wird dann gewiß nicht mehr viel einzuwenden haben gegen die Lehre Hogarths; zu deſſen weitläuftigeren Abſchnitten [102] über die Schönheit der Linien denn dieſe Bemerkungen hier gelten mögen als ein erläuternder Beitrag. Erinnert muß dabei noch ſchließlich werden, daß, wie der Rhythmus übertragen ward auf die Schönheit der ſichtbaren Geſtalt, man auch deren Linien wiederum, wenn auch mehr oder minder bildlich, überträgt auf die hörbaren Künſte des Rhythmus. Herder ſagt zum Beiſpiel: „die „ganze Anzahl der Linien, die zwiſchen der geraden und „dem Kreiſe liegen, und dort Linien der Schönheit waren, „ſind in der Tonkunſt melodiſche Gänge, jeder in ſeiner „Bahn, mit jedem anderen unvertauſchbar, aber alle von „einer ewigen Regel, dem Tonkreiſe gebunden. Dieſer „ſteht und bleibt; in ihm und mit ihm ſind unzählige „Melodien gegeben, und dieſe ſind Schwingungen und „Gänge der Leidenſchaft." [103] —

Die hier eigentlich zu betrachtende Schönheit der Bewegung erlaubt zunächſt einen dreifachen Standpunkt. Es verändert nehmlich ein an ſeinem Orte verharrender Körper, bei natürlich vorausgeſetzter Mannigfaltigkeit der geſonderten Theile oder Glieder, in fortgeſetzter äſthetiſcher Bewegung ſtetig die Linien ſeines Umriſſes; oder er beſchreibt,

101) J. C. Leuchs. Von der Schönheit des menſchlichen Körpers S. 21. 60.

102) W. Hogarth. Zergliederung der Schönheit. Abſchn. 7 bis 10.

103) Herder Kalligone Th. I. S. 121.

sich fortbewegend ohne bedeutsame Mannigfaltigkeit der eigenen Bewegung, nur schöne Linien im Raume; oder es verbindet sich endlich mit diesen zugleich noch das vorerwähnte leichte Spiel des schön veränderten Contours. Diese Schönheiten der bewegten Körper erscheinen aber als zum großen Theile abhängig von der Schönheit der Form, welche nächst Hogarth, noch Parent rein mathematisch untersucht, die aber uns hier nur in so fern interessiren kann, als sie sich mehr oder minder geschickt zeigt zur Schönheit der Bewegung. Diese wird sich denn, die verschiedenen Gradationen hier nicht weiter zu berühren, am höchsten und ausdrucksvollsten offenbaren in der menschlichen Gestalt, die den Zauber ihrer plastischen Formen erst vollständig entfaltet in der Bewegung. Herder sagt: „bei dem „menschlichen Geschöpfe wird nur durch Bewegung Reiz; „und in Linien, Formen und Thaten ist Reiz nichts als „Schöne in Bewegung. Sie entfernt sich von der Linie „der Nothdurft, die ihr doch Basis bleiben muß, und „wallet zur Vollkommenheit hin, ohne sich in sie zu „versenken." [104] — In Bewegung nur zeigt uns denn, wie Burke anführt, Homer die höchste überirdische Schönheit der Helena: was für majestätische Züge, so heißt es von derselben; ihr Blick ist der Blick einer Königin; ihr Gang ist der Gang einer Göttin. [105] — Die schöne Sulamith hat Haar wie die Ziegen am Gilead; Zähne gleich einer Heerde weiß gebadeter Mutterschaafe; ihre Wangen blicken wie Grübchen eines Granatapfels zwischen den reichen Flechten des Haupthaars. So bricht sie hervor wie die Morgenröthe, schön wie der Mond, auserwählt wie die Sonne; da erfreun sich die Schauer hoch entzückt des Anblicks: aber nicht in Ruhe, in schönster Bewegung nur mag man bewundern die himmlische Schönheit, daher ruft ein begeisterter Chor ihr zu: [106]

104) Herder Plastik S. 106.

105) Burke philos. Untersuch. über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. S. 291.

106) Hohelied VI. 12. VII. 1.

Kehr um, kehr um,
Wir wollen dich schau'n!

Was wollet ihr schaun an Sulamith?

Den Tanz der Gottesheere.

Wie schön sind deine Tritte in den Schuh'n
Du Tochter des Edlen!
Die Schwingungen deiner Hüften sind
Wie Kettenwerk, geschlungen von Meisterhand.

So wird die menschliche Gestalt verklärt durch schöne Bewegung; wie aber der Mensch im gewöhnlichen Leben nicht rhythmisch spricht, so hat man auch hier, wo häufige Zwecke der Bedürftigkeit vorwalten, die bewegte Schönheit im Allgemeinen nicht zu suchen; ihr Gebiet gehört mehr der schönen Kunst, auf deren Bewegung denn auch Hogarth nur seine Schönheitslinien hauptsächlich angewendet wissen will. [107] — Die Redekunst ist, wie früher gezeigt ward, keine Kunst einer freien Schönheit, daher können denn deren ohnehin nur untergeordnet begleitende Gebehrden auch nicht nach freiem ästhetischem Maaßstab gemessen werden. In den veränderten Contouren des Redners haben die Linien nur eine entferntere Beziehung zur höchsten Schönheit; wenn aber Maaß, von der Rhetorik ausgehend, im Allgemeinen behauptet, daß keine bestimmte krumme Linie, wie etwa die Hogarthsche Schönheitslinie, geradehin für die schönste Form der Bewegungen auszugeben sey; [108] so erfaßt er, wie auch schon der gebrauchte Singularis andeutet, die Hogarthsche Linie, ihrer endlosen Mannigfaltigkeit ungeachtet, zu einförmig: und wenn er dabei zugleich von der Grazie der Bewegung redet, so hebt er gewissermaaßen sein eigenes Urtheil auf, denn alle sichtbare Grazie ist einzig begründet auf der Wellenlinie. Der Redner kann übrigens, obgleich wir früher eine männliche Grazie anerkannt haben, dieselbe in seinen Bewegungen

107) Hogarth. a. a. O. S. 85.
108) Maals Rhetorik S. 179. (Ausg. v. 1814.)

nur in geringerem Grade entfalten; sie weicht hier willig dem edlen Anstande, der männlichen Würde. —

Die Bewegungen des Schauspielers, der nicht mehr wie der Redner im gewöhnlichen Leben steht, der vielmehr dasselbe idealisch abspiegeln soll, haben schon eine ungleich größere Beziehung auf die höhere Schönheit; sie sind auch an sich schon reicher und mannigfaltiger durch des Schauspielers ganz freie Stellungen und durch den im Gange veränderten Standpunkt. Wie die Rede des Schauspielers sich durch das Metrum erhebt über die gemeine Wirklichkeit, so auch das Maaß seiner Bewegungen. Die Schönheit derselben wird ihm neben der Wahrheit des Lebens schon zur bestimmten Aufgabe; denn der dramatische Künstler muß stets von einer geistigen Intention bei seinen Bildungen ausgehen, bloße Nachahmung der Natur erzeugt kein Kunstwerk. [109] Mahlerisch soll der Schauspieler seyn in jedem Augenblick, und das Transitorische seiner Bilder schützt ihn nicht vor den strengen Anforderungen des Zeichners, er wird daher seine Aufmerksamkeit stets richten müssen auf die Linien seines Umrisses, und besonders auf deren schön bewegtes, bald in kühnen Gegensätzen, bald in sanften Uebergängen verfließendes Wechselspiel, wodurch er denn ganz von selbst zurückkommen muß zur Wellenlinie. Diese bleibt, was man auch dagegen einwenden möge, die ordnende Regel der mimischen Bewegungen; die Grundlinie aller höchsten Mannigfaltigkeit der schönen Bewegung: welche andere Linien auch in den mimischen Bildern ohne Verletzung der Schönheit noch vorkommen mögen, sie gehen aus von der Wellenlinie, und kommen auch in fortgesetzter Bewegung wieder auf dieselbe zurück. — Es ist gar nicht lange her, daß ganz bedeutenden Kunstkennern Metrum und Reim noch auf der Bühne als durchaus unnatürlich erschienen; jetzt nun ist dem Ohre zwar die schöne metrische Bewegung willkommen, das Auge ist aber

109) Einsiedel. Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst S. 31.

noch im Allgemeinen wenig empfänglich für die Linien einer artiſtiſch ſchönen Bewegung. Dem mimiſchen Künſtler, der ſtets nach Adel und Schönheit aller ſeiner Bewegungen ſtrebt, werden die ſonderbarſten Vorwürfe gemacht: man ſagt, das Plaſtiſche herrſche zu ſehr in ſeinen Bildungen vor; er ſey zu mahleriſch; er ſey nicht ganz natürlich u. ſ. w. Wären ſolche Vorwürfe, in ſo fern ſie nicht etwa wirklich eine geſuchte Geziertheit treffen, gegründet, ſo beſtände die Kunſt der ſchönen mimiſchen Bewegungen einzig in der Nachahmung der eckigen häufig verſchrobenen Linien der gemeinen Wirklichkeit; in der That eine ſonderbare Kunſtaufgabe, die nicht wohl in Uebereinſtimmung zu bringen iſt mit Göthe's allgemeinem Ausſpruch: „die höchſte „Aufgabe einer jeden Kunſt iſt, durch den Schein die Täuſchung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falſches „Beſtreben aber iſt den Schein ſo lange zu verwirklichen, bis „endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“ [110] — Freilich muß der Mime — denn es beſteht darin das Weſentliche ſeiner Kunſt — vor allen Dingen Kants treffenden Ausſpruch berückſichtigen: was gefallen ſoll muß künſtlich ſeyn, aber natürlich ſcheinen; es muß eine Wirkung der Kunſt ſeyn, die ihre Arbeit zu verbergen weiß. Dem tragiſchen Künſtler müſſen Adel und hohe Schönheit zur wahrhaften Natur geworden ſeyn in allen ſeinen Bewegungen: wenn er natürlich ſteht, ſo ſoll das Geſetz der Wellenlinie vorwalten; [111] ſie verleiht ſeinen Bewegungen Anmuth, ohne daß ſie jedoch ein zu ſtrenger ängſtlicher Maaßſtab werden darf für die Geſtikulation. [112] Das Kräftige und Majeſtätiſche überſchreitet gleich dem Pathetiſchen das Maaß der ſchönſten Linien; es ſind dies aber nach unſerer Anſicht nur kühne Sprünge in der Melodie der Glieder, [113] diſſonirende Ausweichungen einer ſichtbaren Harmonie, die ſich,

110) Göthe aus meinem Leben Th. III. S. 98.

111) Neue deutſche Dramaturgie S. 57.

112) C. F. Michaelis die Kunſt der redneriſchen und theatraliſchen Declamation S. 156.

113) Herder, Kalligone Th. III. S. 185.

in so fern sie natürlich hervorgehen aus der leidenschaftlichen Situation, nach musikalischen Gesetzen vorbereiten, und die sich endlich wieder auflösen in den einzigen Grundton aller höheren mimischen Kunst, der da ist: ausdrucksvolle Schönheit der Bewegung. — Wie aber in den Leidenschaften selbst, so wird auch in ihrem mimischen Ausdruck nothwendig ein metrisches Verhältniß offenbar, die Schönheit der Linien vereint sich hier also natürlich mit einer rhythmischen Schönheit. Doch aber zeigen die Bewegungen des Schauspielers nur einen freien periodischen Numerus, den nur der feinere Sinn bemerkt: wie das ungeübte Ohr den zusammengesetzten Rhythmus einer größeren metrischen Strophe nicht mehr aufzufassen vermag, so geht auch der freiere Numerus schöner Gebehrden dem ungebildeten Auge verloren. — Die absichtliche Vernichtung des sanft dahin fließenden Rhythmus der mimischen Bewegungen wird wiederum, im Verein mit den zum Theil dadurch von selbst hervorgebrachten eckigen und scharf contrastirenden Linien zum Komischen führen, das sich denn, unseren früher ausgesprochenen Ansichten gemäß, überall offenbaret als das umgekehrte Ideal.

Der scenische Sänger vernichtet alle Wahrheit des gewöhnlichen Lebens in der reinen Musik seiner Rede, die in dem Drama nur idealisirt erscheint durch das Metrum. Eine von aller Wirklichkeit entfernte rein ideale Kunstwelt ersteht hier, in welcher der Schauer nur heimisch wird durch eine freie stete Abstraction. Daraus nun geht natürlich hervor, daß die Bewegungen des Sängers der ohnehin schon ein lebhafteres Gebehrdenspiel haben muß, als der Schauspieler, [114] auch mit geringerer Hinsicht auf die Wahrheit des Lebens hinüberwallen zur freien Linie der Schönheit; die sichtbare Melodie seiner Glieder muß entsprechend seyn dem melodischen Gange seiner Rede. Die lang gehaltenen Töne des Gesanges veranlassen auch ein getragneres Gebehrdenspiel; des Sängers an Zahl geringere, aber dafür

114) Neue Deutsche Dramaturgie S. 128.

stets völlig rhythmische Bewegungen sind minder transitorisch, er wird leichter erfaßt als mimisches Bild, daher haben denn seine Bewegungen und Stellungen auch nothwendig eine innigere Beziehung auf die Linien der Schönheit. Wenige Sänger indessen zeigen hierin ein tieferes Studium der scenischen Kunst; ihre Bewegungen sind meistens matt und einförmig, oft häßlich, wie zum Beispiel die häufig vorkommende paralelle Hebung der Arme. Oefter auch sind ihre Gebehrden überladen oder widrig affectirt, und endlich wohl gar noch grimassirt: man denke nur an das beliebte taktmäßige Kopfschütteln mancher Sängerinnen, an das verschrobene Heben der Schultern bei hohen Tönen und endlich gar an die gezerrten Gesichter, die häufig den lieblichsten Tönen zur Begleitung dienen. Dergleichen Manieren und Gesten nun sind keineswegs geeignet die Illusion der feenhaften Welt zu erhöhen, die sich uns aufschließt in der Oper. Diese beruht, in ihren Elementen angeschaut, auf einer idealen Verbindung aller Künste der Bewegung. Poesie und Musik sollen auf des Rhythmus tönender Welle, Geist und Seele wiegen in zauberischem Entzücken, indeß das Auge wohlgefällig haftet auf dem harmonirenden Wechselspiel eines schönen körperlichen Ausdrucks. Diese wesentlich zum Ganzen wirkende sichtbar schöne Bewegung glauben manche Sänger der Oper bequemerweise den nur zu häufig störend darin auftretenden Tänzern fast gänzlich überlassen zu dürfen; oft freilich ist aber auch, besonders in neueren Werken, die Composition so unangenehm kunstschwer, und das Maaß der physischen Kräfte dergestalt erschöpfend, daß es den darstellenden Künstlern in der That unmöglich ist, noch einige Aufmerksamkeit zu verwenden auf die Schönheit des mimischen Ausdrucks. So geht die dramatische Darstellung der Oper unter in dem Hyperartistischen ihrer Musik, die Aufführung wird zu einem Concert im Theater-Costüm. Gegen solche Mißgriffe erhebt sich denn, hier beiläufig gesagt, die Stimme der Kritik mit vollstem Recht; wenn aber

in der neueren Zeit nahmhafte Kunſtkenner die Oper im Allgemeinen wiederum verdammen, ſo darf man ihren alt bekannten und vielfach beſprochenen Gründen auch von Neuem begegnen mit folgendem bereits ziemlich verjährten Ausſpruch: „unnöthiger Weiſe hat man ſich über das „Wunderbare der Oper gequält, und ſich gewundert, wie „Menſchen an dergleichen Träumereien der Un- oder Ueber„natur Geſchmack finden können. Sind wir im wirklichen „Traume nicht eben ſowohl in einer Zauberwelt? und „wie wahr ſind uns die Träume! darf es alſo keine Kunſt „geben, die uns mit den ſchönſten Träumen auf's ſchönſte „auch wachend vergnüge? Einmal in eine Welt geſetzt, in „der Alles ſingt, Alles tanzet, entſpreche auch die Welt „ringsum dieſer Gemüthsart; ſie bezaubre." [115] — Dieſe Wirkung wird indeſſen die Darſtellung einer Oper nur erreichen, durch die innige Verſchmelzung des muſikaliſchen poetiſchen und mimiſchen Ausdrucks; deſſen Wahrheit aber in dieſer romantiſchen Feenwelt mehr als irgendwo mit zartem Kunſtſinn in allen Gängen und Bewegungen idealiſirt werden darf zur freien Schönheit.

Die Orcheſtik iſt diejenige Kunſt, deren eigentliche Aufgabe es iſt, die höchſte Schönheit der Linien, Umriſſe und Figuren zu vereinen mit der höchſten ſichtbaren und zugleich auch hörbaren rhythmiſchen Schönheit; denn der Tanz verbindet ſich nothwendig ſtets mit der Muſik, und dieſe freieſte Kunſt des Rhythmus hebt in ſolcher Verknüpfung gerade ihre rhythmiſche Schönheit ganz beſonders hervor. Die Orcheſtik iſt alſo die eigentliche Kunſt der ſchönen Bewegung; Sulzer ſagt von derſelben: „die Theorie, welche „das Schöne in der Bewegung überhaupt unterſuchte, wäre „die allgemeine Tanzkunſt, wovon die beſondere Kunſt des „Tanzens, und ſogar ein Theil der Tonkunſt, nur beſon„dere Anwendungen wären." [116] — Hieraus nun geht uns, nach allem Vorigen, nothwendig die Aufgabe hervor,

115) Herder. Adrastea Th. II. S. 264.
116) Sulzer Theor. d. sch. K. art. Bewegung.

neben den anderen Künſten der Bewegung auch die Orcheſtik einer genauen äſthetiſchen Unterſuchung zu unterwerfen; und dieſe Aufforderung wird noch weiter unterſtützt durch andere triftige Gründe. Einmal tanzt die Menſchheit, wie mehrere Abhandlungen über den Urſprung der ſchönen Künſte behaupten, [117] von Anbeginn ihrer Schöpfung; und ſie wird tanzen ſo lange die Erde ſteht: Grund genug alſo, dieſe bei allen Nationen ſich findende ſchöne Aeußerung des inneren rhythmiſchen Lebens einer philoſophiſchen Beſchauung zu würdigen. Auch der Aeſthetiker muß ein lebendiges Intereſſe an der durchgeführteren Behandlung dieſes Gegenſtandes nehmen, da auf den größten Bühnen Europas die Orcheſtik auftritt, als ſelbſtſtändig ſchöne Kunſt, deren Theorie aber, aller häufigen Praktik ungeachtet, noch gänzlich fehlt. Die viel gerühmten Briefe des Noverre enthalten einzelnes Gute, ſind aber ohne Zuſammenhang und ohne eigentlich äſthetiſches Princip, und dabei noch voller Irrthümer und Widerſprüche: er ſagt irgendwo, daß dem Ballettmeiſter ſtatt eines gründlichen Wiſſens ein bloßer Anſtrich von Wiſſenſchaftlichkeit und allgemeiner Kunſtkenntniß genüge, und eine ſolche Oberflächlichkeit zeigt, wie ſich näher ergeben wird, er ſelbſt denn auch nur zu häufig in dieſem Werke. Ein gehöriger Umfang fehlt anderen die höhere Orcheſtik betrachtenden an ſich ſchätzbaren Abhandlungen, deren eine uns denn zurückführt auf den hier eben in Rede ſtehenden Gegenſtand, indem ſie die Linien in der Tanzkunſt, wenn auch mehr mathematiſch als äſthetiſch, unterſucht. Bendavid erkennt nur in der niedrigen Tanzkunſt mehr mathematiſche beſtimmbare Linien, in der höheren Orcheſtik aber, ſagt er, durchkreuzen ſich dieſelben ſo wenig ſymmetriſch, daß der Mathematiker ſich kein reines Bild davon entwerfen könnte; die Einbildungskraft nur kann ſie erfaſſen als

117) M. Calliachii de ludis scenicis p. 750. (Thes. Sallengr. vol. II.)
F. S. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. p. I. p. 683.
Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici T. XXXVI. p. 31.

freies Spiel, und kann sich ein schönes Ganze zusammensetzen aus solcher Mannigfaltigkeit. [118] Diese freie mannigfache Schönheit nun ist, nach unserer Ansicht, wiederum nur basirt auf die so reiche Wellenlinie; dieselbe findet sich, wie schon Hogarth näher erweist, [119] in den Figuren der schönsten Tänze; mehr aber muß sie noch herrschen in dem stets wechselnden vom schönsten Rhythmus geregelten Spiel der schönen menschlichen Bewegung und des stets veränderten Contour. Shakespear sagt: [120]

„Was du thust
„Verschönert nur dein Thun. — Seh ich dich tanzen,
„Dann wünsch' ich einzig dich zur Meereswelle,
„Als Welle nur magst du dich immer regen.

Diese zauberische Schönheit in den Bewegungen jener Perdita sucht man denn freilich bis jetzt vergebens in dem heutigen Schautanz. Götz, der eine sehr lesenswerthe allgemeine Abhandlung von menschlichen Bewegungen geschrieben hat, macht darin über Noverre's gerühmte Kunst eine Bemerkung, die auch jetzt noch in vollestem Maaße gilt; er sagt nehmlich: [121] „Die Regeln der Tanzschulen sind bisher „so wenig aus den ursprünglichen Gesetzen der menschlichen „Empfindungen hergeleitet, daß darin eine Menge von „Bewegungen vorkommen, wodurch beinahe Krampfungen „des Körpers entstehen." — Die Bewegungen einiger durch Noverre selbst gebildeten hoch berühmten Tänzer, erscheinen demselben so entfernt von aller Schönheit, daß sie ihn stets an Hogarths bekannte Tänzer-Karrikaturen erinnern, deren man denn auch bei der heutigen Tanzkunst noch unwillkührlich gedenken muß. Wenn in dem ausdruckslosen völlig nichts sagenden Solo, selbst der zartesten lyrischen Situation, durch einförmig langweilige Sprünge

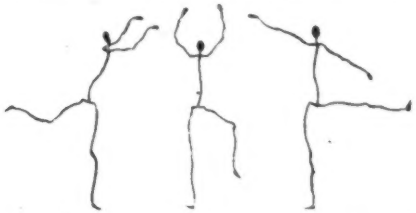
118) L. Bendavid Beitr. zur Kritik des Geschmacks. S. 23. 34.

119) Hogarth. Zerglied. d. Schönheit S. 85. u. f.

120) Shakespear. Wintermährchen Act. IV. Sc. 3.

121) J. F. v. Götz. Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe. S. 47. 66. (Augsb. 1785. 4.)

endlich der große artistische Schlußmoment herangehopst ist, wo der Tänzer sich fünf oder sechsmal kreiselförmig auf einem Fuße herumdreht, dann bildet sein Körper bei diesem modernsten Kunstgipfel ungefähr folgende Grundlinien:



Solche Verzerrungen, solche Seiltänzer-Kunststückchen, solche mit Aplomb festgehaltenen Stellungen werden jetzt noch als schön beklatscht und bewundert, gleich der möglichst geschnörkelten Bravour-Arie einer Sängerin, die sie, nach der höchsten Totalsumme ihrer Kunstfertigkeiten, sich bei dem dienstwilligen Opern-Componisten, unbekümmert um den höheren ästhetischen Ausdruck, im Voraus bestellt hat. — Wenn nun in solcher Weise die schönsten Künste der Bewegung ausgeübt werden, so ist es freilich ganz natürlich, daß der gebildetere Kunstkenner die Oper verdammt, und den Kunsttanz gar nicht sehen mag. Das Ballet ist indessen, gänzlich abstrahirt von seiner heutigen Art und Weise, einer hohen ästhetischen Vervollkommnung fähig, wie da näher gezeigt werden soll in einigen der folgenden Abhandlungen; die, wenn sie auch — da die anderen Künste der schönen Bewegung gleichfalls noch genauer untersucht werden sollen — das neue Gebiet nicht erschöpfen, doch hoffentlich unsere eben ausgesprochene Behauptung genügend begründen werden. — Das Ballet als selbstständiges aller Beihülfe der Worte entbehrendes Kunstwerk ist übrigens, da Hilverding im Jahre 1740 zu Wien oder Dresden die ersten Schauspiele der Art aufführte, eine

deutsche Erfindung, [122] der sich, wie Arteaga sagt, die zum Tanz besonders aufgelegten Franzosen nur bemächtigt, und sich dieselbe so zu eigen gemacht haben, daß sie von anderen Nationen für ächt französisch gehalten wird. Die Frage, ob den Alten das Ballet in dieser selbstständigen Form bekannt gewesen sey, ist, hier beiläufig zu bemerken, noch streitig; Cahusac und Du-Bos sagen darüber nichts Bestimmtes; und einige andere gelehrte Kunstkenner, wie zum Beispiel Blankenburg, behaupten, daß unser Ballet eine neue, von den Schautänzen der Alten sehr verschiedene Kunstgattung sey: [123] wir indessen müssen hier dieser Annahme aus später beizubringenden Gründen durchaus widersprechen. Nach unserer Ansicht hatte Hilverding, indem er die von Bergonzo de Botta erfundenen, [124] mit Deklamation und Gesang störend untermischten Hof- und Theater-Ballete der Italiäner und Franzosen zu veredeln suchte, eigentlich nur eine alt bekannte Kunstgattung wieder in das Leben gerufen, welche in der herrschenden Geschmacklosigkeit seines Zeitalters, kaum wiedergeboren, auch nothwendig schon ausarten mußte. Die um die Untersuchung aller Künste so verdienten Deutschen werden hoffentlich auch zuerst eine gründliche Theorie entwerfen von dieser Kunst der schönen Bewegung.

Die schöne Gymnastik oder männliche Orchestik verbindet, wie in der dritten Abhandlung bereits ausführlich erwähnt ist, in ihren Bewegungen gleichfalls die Schönheit des Rhythmus mit den schönen Linien und Umrissen, die, wenn sie auch hier einer freien Ideal-Gestaltung ermangeln, doch schön und mannigfaltig genug sind, um alle die früher genannten gymnischen Spiele auffassen zu lassen in rein ästhetischer Beschauung.

---

122) St. Arteaga Gesch. der ital. Oper. Th. II. S. 463. (Uebers. v. Forkel.)
Sulzer Th. d. sch. K. Art. Tanz.

123) Blankenburg. Literarische Zusätze zum Sulzer. Art. Ballet.

124) Cahusac traité histor. de la Danse T. II. S. 71—79.

Nachdem nun die Elemente der intensiven und extensiven Schönheit der Bewegung in Rhythmus und Linie, sammt den dadurch verzeichneten Contouren und Figuren, an sich betrachtet und in den gesonderten Künsten selbst in kurzer Andeutung nachgewiesen sind; wäre nun, da ihr charakteristischer Ausdruck im Einzelnen weiter berührt werden wird, nur noch die allgemeine Frage aufzuwerfen nach einem Ideale der Bewegung. Wie in der plastischen Kunst die reine Idee der Form, in freiester Wesenheit aufgefaßt wird, so ist auch eine Bewegung denkbar, die frei von allen Zwecken niederer Bedürftigkeit, nur reine höchste Schönheit offenbart. Diese höchste Schöne nun, dieses Ideal der Bewegung haben wir schon früher gefunden in der allein intensiv oder rhythmisch schönen Tonkunst; in den schön bewegten Linien wird an dessen Erscheinen jedes Auge allmächtig gefesselt: es ist die Grazie, die uns hier entgegentritt als das Ideal der Bewegung. — Begeistert von der hellen Beschauung der Grazie begiebt sich Winkelmann aller näheren Definitionen derselben; mit geweihetem Auge des Künstlers sieht er sie verkörpert vom hohen Himmel hernieder schweben, sieht wie sie selbst zur eignen Bildung den Meißel des Bildners, den Pinsel des Mahlers bewegt. Bouterwek sagt ferner: wer die Grazie definiren will, kann nicht wohl umhin, der Theorie zu Gefallen gegen dasjenige zu fehlen, was er definiren will; [125] wir enthalten uns demnach — wie wir auch früher die Schönheit nur zu erfassen suchten in hellem geistigen Schauen — auch hier aller eignen und fremden Worterklärungen, die indessen darin übereinkommen, daß die Grazie eine eigenthümliche Schönheit der Bewegung sey. — Als die Summe des Reizes in allem Bewegten, als dessen höchste idealische Schöne nun erscheint uns hier die Grazie. Sie schaukelt sich, gleichsam sichtbar gestaltet, auf den melodischen Wellen einer Rhode'schen Violin-Composition; ihre holde Stimme vernimmt das der metrischen Musik empfängliche Ohr in

125) F. Bouterwek. Aesthetik S. 96. (Ausg. Leipz. 1806.)

dem leichten sanften Wiegen der adonischen Verse, oder auch in der folgenden Versform:

Dort wo in luftigen
Höhen die duftigen
Lilien blühn:
Hoch an den moosigen
Zweigen die rosigen
Blumen erglühn.

Aus den freien Regionen der Kunst tritt aber auch, ein Vorbild allem Schönen, die Grazie bisweilen in das stets bewegte Leben ein. Hin und wieder spielt sie hier mit dem sittsam verschämten Knaben; sie zeigt sich noch des Jünglings keuschem Auge, dem die ewige Vestaflamme der Unschuld mild entstrahlt; und so sehen wir den Mann, in solcher Obhut erwachsen, jene hohe würdevolle Grazie entfalten, die nur der Ausdruck einer reinen hohen Seele ist. Häufiger aber setzt die Grazie sich noch an die Wiege einer kleinen holden Schläferin, und schaukelt sie, wenn das Mutterauge geschlossen ist, in lindem Geisterwehen; da wird dem Kindlein so wohl, es spielt in holder Bewußtlosigkeit öfter mit der Charis, und ahmt unwillkührlich ihre Bewegungen nach: so entfaltet sich nun sichtbar der unnennbare Zauber der weiblichen Grazie, die am unwiderstehlichsten ist, wenn sie Anmuth, Holdseligkeit und Liebreiz wird. Ein Freund der Grazie, der uns viel Treffliches zu ihrem Preise hinterlassen hat, sagt: [120] „die Wirkung, wodurch sich die Anmuth verkündigt ist, daß wir „uns sehnen, uns ihr zu nähern, und wenn wir in ihrer „Nähe sind, ihren Kreis nicht wieder verlassen können. „Da, wo Holdseligkeit über ein weibliches Wesen ausgegossen ist, da versenkt uns der Geist, der voll himmlischer Gedanken und Engelsgestalten und mit sanftem überirdischen Wohlwollen alle Bewegungen, Blicke, Züge und „Mienen durchschimmert, in ein süßes Staunen, das in „einer Art von heiliger Wonne übergeht. Der Liebreiz

120) Eberhard über die Grazie S. 61—85. (Handb. d. Aesth. Th. I. Halle 1805.)

„umgiebt die weibliche Gestalt, in deren Ausdrucke die Un-
„schuld die Neigung zu verrathen und zu verhüllen scheint,
„und worin sich beide in einem lieblichen Gleichgewichte
„halten." — Betrachten wir nun, zurückgewendet vom Leben, die Grazie wieder innerhalb des Gebiets der schönen Kunst, so entsteht als erste ästhetische Anforderung zu ihrem Erscheinen die Bedingung der höchsten sittlichen Schönheit: Grazie ist, wie früher gezeigt ward, nur Ausdruck einer schönen Seele, und diese ist unschuldig. Hieraus entspringt ihr denn natürlich ein Charakter der süßen Bewußtlosigkeit ihres Reizes; sie zeigt kein Streben zu gefallen, wie Nüßlein von der christlichen Grazie im Gegensatze der griechischen bemerkt. [127] Ferner kann die Grazie nie außer dem leichten und freien Maaße der Natur seyn; ein Ueberschreiten führt hier, wie unsere moderne höhere Tanzkunst deutlich beweist, zur Affektation, zur widrigen Künstelei, und zur zierlichen oder gezierten Verzerrung. Leichtigkeit und Ungezwungenheit der Bewegung sind weiter sehr wesentlich nothwendig, wo die Grazie zur Erscheinung kommen soll; wer sie, wie ein alter Kenner sagt, [128] erst merklich suchen will, den flieht sie gewiß. Nur die sprechenden mimischen Bewegungen sind ferner der Grazie fähig, [129] in so fern sie der Ausdruck moralischer und ästhetischer Empfindungen sind; bedeutungslose, nichts sagende Bewegungen ermangeln bei aller Freiheit und Leichtigkeit dennoch der wahren Grazie. — Soll nun nach diesen höheren Eigenschaften der Sittlichkeit, Wahrheit, Natürlichkeit und des ästhetischen Ausdrucks die mehr formale Schönheit der Grazie betrachtet werden, so ist diese ohne einen gewissen, wenn auch freien Rhythmus in der Bewegung, und ohne wellenhafte Linien nicht denkbar; alle Beschreibungen der Grazie deuten wenigstens auf diese

127) F. A. Nüßlein Lehrb. d. Kunstwissensch. S. 70.
128) Lucian. Epigramm. VII. (T. III p. 676. edit. Reitz.)
129) Schiller, über Anmuth und Würde. S. 266. (Kl. pros. Schr. Th. II.)

Eigenschaften hin. Wenn Richardson im Carl Grandison die Grazie der Emilie Jervey beschreibt, so bewegt sie sich mit sanftem Schwimmen durch das Zimmer; wenn Milton die Grazie eines Engels mahlt, so ist sie sanft gleitend ohne zu schreiten; und eben so war auch, wie Winkelmann sagt, der Schritt der alten Götter, deren unmerklich leichtes Wallen Pherecydes, einer der ältesten griechischen Dichter, in Schlangenstalt, die er den Gottheiten gab, ausdrücken zu wollen scheint. [130] An Woge und Welle erinnert endlich noch jede Bewegung der Huldgöttinnen selbst, so wie sie einem ihrer Lieblinge erschienen sind nach dessen folgender Beschreibung: [131] „namenlosen Reiz athmend schwebten sie über dem Boden; in ihren Augen „glänzte unsterbliche Jugend; Ambrosia düftete aus den „flatternden Locken; und ein Gewand, wie von Zephyren „aus Rosendüften gewebt, wallete reizend um sie her." — So schwebend, wehend, wallend entfalten die Grazien ihre hohe Schöne, so erblickt sie Amor, und sehnt sich liebend nach ihrer ewigen Nähe: Anbeter hat wohl die Schönheit; Liebhaber hat nur die Grazie. Nicht aber Cupido mit brennend verwundendem Geschoß, Eros Uranios mit reiner Himmelsfackel folgt sehnsüchtig der Charis; denn alle niedere Sinnlichkeit, Instinkt und Begier sind ja ewig den Grazien fremd. Herder nennt die drei himmlischen Schwestern: Schaam, Reiz und Liebe; [132] nach Eberhard aber heißt Thalia die Blühende, Euphrosine die Lebhafte und Aglaja die Glänzende, das ist, die Hohe, Anständige und Würdige. — Das wahre Wesen der Grazien beruht also auf eine innige Harmonie sittlicher und ästhetischer Verhältnisse im schönsten seelenvollen Ausdruck eines lebendig Bewegten: auch das Bild des Schlafes kann noch voll Grazie seyn, niemals aber das Bild des Todes. Es giebt also auch noch eine stillere Grazie der Lagen und Stellungen;

130) Winkelmann Gesch. d. Kunst. S. 274. (Ausg. v. 1776.)
131) Wieland die Grazien S. 85.
132) Herder Kalligone Th. II. S. 25.

diese aber läßt sich leicht zurückführen auf die Grazie in der Bewegung. Denn wenn das Gerade, das Steife und Starre in allen Gliedern, so wie das paralelle Herabhangen der Arme und der paralelle Stand der Füße dem Körper das Ansehen der Unbeweglichkeit geben; so muß das Biegsame, das Fließende, das Wellenförmige [133] in seinen Umrissen ihm der Schein der Bewegung mittheilen. Das Biegsame, das die äußeren Linien ausdrücken, zeigt die letzten Spuren der aufhörenden und den ersten Moment der beginnenden Bewegung; es ist der Ausdruck des sanften Wallens, der auf der weichen Oberfläche des Bodens zurückgeblieben ist: Herder nennt diesen ersten Anschein der beginnenden Bewegung die Morgenröthe der Handlung. [134] Hier begegnen wir dem seehenden Auge des bildenden Künstlers, diese aufdämmernde Bewegung sucht er zu erhaschen und festzuhalten, um mit ihrem freilich nur dürftigen Schein den Gebilden seiner Kunst höheren Ausdruck zu verleihen. Homer erwähnt keiner ruhenden Bildung auf dem Schilde Achill's; alle stehende Form ist aufgehoben, die Figuren bewegen sich, sie leben. Hoch gefeiert ward einst der kunstgeschickte Daidalos; alle Bildner nannten sich nach ihm, der seinen Bildwerken in vorschreitender Stellung den Schein lebendiger Bewegung verlieh. Nach solchem Scheine als höchste erreichbare Schönheit streben denn überall Mahlerei und Plastik; wir gewahren hier, mit Herder zu reden, Bewegung in Ruhe, Ruhe in Bewegung, auf der Spitze einer Goldwage zugewogen dem Gebild. [135] Wie täuschend aber auch ein schön bewegtes Leben hier aufgefaßt seyn möge, dennoch bleibt es nur matter todter Schein; ein bekannter älterer Schriftsteller sagt, [136] „es ist in der Grazie etwas, das die Mah-

133) Eberhard a. a. O. S. 62.
134) Herder Plastik S. 107.
135) Herder Kalligone Th. III. S. 185.
136) de la Chambre characteres de passions p. 6. (edit. Amst. 1658.)

„lerei nicht wieder zu geben vermag; eine gewisse Lebhaf-
„tigkeit, welche sich nicht festhalten läßt auf der Leinewand:
„man muß annehmen daß die Grazie nur der Bewegung
„eigen sey, daß diese nur die Schönheit lebendig und rei-
„zend mache; ohne Bewegung ist die Schönheit nüchtern,
„reizlos, todt." — Nur das Ideal der Form kann also zur Erscheinung kommen im stillen Bildwerk; dem bewegten Leben allein gehört die Grazie, das Ideal der Bewegung. Das Leben ist einer Bewegung eines Ausdrucks fähig, welche unwiderstehlich anziehen, weil sie auf ein Einsseyn mit der Natur hindeuten; und dies eben ist die ächte Grazie, das Ideal des Lebendigen. „Seht ein schönes „menschliches Angesicht, wenn es, von Seele durchdrungen „in lebendigen Zügen und leuchtenden Blicken Gefühl und „Gedanken ausspricht; ist da nichts Ideales?" [137] — Dieses aber wird nicht etwa von der Natur selbst geschaffen; Schiller sagt: die Grazie ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjecte hervor gebracht wird; die Schönheit der menschlichen Form macht dem Urheber alles Seyns, Anmuth und Grazie machen ihrem Besitzer Ehre. [138] Diese absolute Freiheit ihrer schönsten Bildsamkeit verleiht denn der Bewegung den Charakter eines wahrhaft ästhetischen Kunstausdrucks; es entsteht eine freie Schöpfung, eine graziöse Schönheit, ein Ideal der Bewegung, das da urbildlich vorschwebt, und mehr oder minder zur Erscheinung kommt, in allen Künsten der Bewegung; sey es nun durch Rhythmus, oder durch den mannigfachen Wechsel der im Raume verzeichneten Linien; welche beide, Rhythmus und Linie, wir vorhin erkannt haben als die Elemente aller Schönheit der Bewegung.

Werfen wir endlich noch einen vergleichenden Blick auf die ästhetische Wirkung der ruhenden und bewegten Schönheit, so wird überall, sowohl in der Natur als in

137) Bouterweck. Aesthetik S. 106. d. angef. Ausg.
138) Schiller über Anmuth und Würde a. a. O. S. 227. 229.

der Kunst, der Eindruck der letzten ungleich tiefer und mächtiger seyn. Gebirg und Meer sind mathematisch erhaben; jenes steigt schroff und steil empor in die Wolken; zu diesem neigt im schönen weiten Bogen der lichte Himmel sanft verschwimmend sich nieder. Ewig wandellos aber prangt das Gebirg in einförmiger Schöne; [139] nur der Zauber der Beleuchtung, das luftige Spiel der die Gipfel umtanzenden Gewölke verleihen dem Anblick jener ruhenden Erdriesen einige Mannigfaltigkeit; sie zeigen das erhabene Starre, nur umflossen von bewegten Elementen. Die weit gedehnten Golfe dagegen werden fern nur reizend umschlungen von ruhenden Küstenarmen; das Meer selbst aber, nimmer still, offenbart in dieser ewigen Bewegung stete Mannigfaltigkeit, tausendfache Schöne. Lieblich reizend ist der Wellen sanftes Gekräusel, wenn im Schimmer des Mondes, im hellen Sonnenglanze goldige Flämmchen, silberne Flitter wechselnd aufblitzen im Smaragd und Amethyst, im Purpur und Azur des unermeßlich weit gefärbten Spiegels. Schön ist das Meer auch, wenn graulichte Gewölke in regsamer Eile niedrig darüber hinziehen, und die Wellen, nun höher erhoben, die dunstigen Luftgeschwister gleichsam einladend begrüßen. — Schön, groß, mächtig erhaben ist aber endlich das Meer, wenn seine verrinnenden Wasserberge feindlich drohend aufstreben gegen den schwarzen lastenden Himmel, der seine Blitze im wogenden Kampfe feindlich niederschleudert: staunend ruht auf dieser ungeheuren Scene das Auge, und das Ohr wird benommen von dem wild tobenden Donner in Wolken und Wogen, und von dem Geheul der dazwischen stöhnenden

139) Die Umrisse der schönsten Gebirge sind wiederum wellenförmig; die Vogesen mit ihren wundersam gerundeten Ballons, die weitgedehnten Apenninen haben an vielen Stellen das Ansehen eines im plötzlichen Zauber erstarrten Meeres. Aufmerksame Beschauer der Naturschöne finden ein Mehreres über diesen Gegenstand in der meisterhaften Schilderung aller verschiedenen Gebirgsformen von Schubert „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft.“ S. 197. u. f.

Küſte. So iſt das Meer zugleich mathematiſch und dynamiſch erhaben, und das ſtarre Gebirg hat nimmer aufzuweiſen ſolch eine reiche Herrlichkeit. — Lieblich iſt in des Mittags ſchwüler Ruhe des Waldes traulich beengendes Dunkel, des Feldes licht verbreitender Teppich; ſchöner aber, unendlich reizender wird die Landſchaft, wenn der Abendwind ſpielt mit dem flüſternden Laube der ſtarren Eiche, mit den wiegenden Kronen der Erle, mit der Birke ſchlankem Stamme; und wenn im leiſen lieblichen Wehen rings auf den weiten Gefilden wogt das verſilberte Gras. — Auch bei dem menſchlichen Geſchöpfe endlich wird, wie ſchon früher geſagt iſt, aller Reiz nur durch Bewegung. Eine jugendlich kräftige Herkulesgeſtalt zeigt die ganze Fülle ihrer erhabenen Schöne nur erſt im freien leichten athletiſchen Spiel; auch die weibliche Form entfaltet ihren höchſten Zauber nimmer in ſchlaffer Ruhe; Montesquieu ſagt: ſchön kann die Frau nur ſeyn in Einer Form, hunderttauſendfach reizend aber wird ſie durch die Grazie ihrer Bewegung. [140] So zeigt denn in der Natur das Bewegte gegen das Ruhende überall eine größere äſthetiſche Wirkung; eben ſo iſt es auch in der Kunſt. Das todte Bildwerk wird, was auch in ſcharfſinnigen Paralellen darüber geſagt ſeyn mag, nimmer die tiefe allgemeine Wirkung der bewegten Künſte erreichen; vorausgeſetzt, daß dieſe die natürlichen Zeichen ihres Ausdrucks, gleich den Formen der Plaſtik, nur idealiſiren, nicht aber verkünſteln und verzerren. Das Lebendige ergötzt nach der Behauptung des Sokrates, die Menſchen im Anblick am meiſten; [141] der tiefe durchaus verſtändliche Ausdruck in der lebendigen Bewegung wirkt allmächtig. Gebehrdung oder Handlung, ſagt Cicero, welche die Bewegungen der Seele durch ſich ſelbſt anzeigt, ergreift in ihrer allgemein verſtändlichen Sprache Alle: in den Gemüthern werden

140) Montesquieu. Essai sur le gout. (oev. comp. T. V. P. 477.)

141) Xenophon Apomnem. lib. III. cap. 10.

gleiche Affekte durch deren äußere Zeichen angeregt, und so erkennen wir, was in uns selbst sich regt, auch hell in Anderen. [142] Dem ganzen Geschlechte, seinem Körper und Geistesbau sympathetisch, gehört der Ausdruck der Leidenschaften, die Macht des Tons. „Es ist die Stimme der „Natur, Energie des Innigbewegten, seinem ganzen Ge„schlechte sich zum Mitgefühl verkündend; es ist harmonische „Bewegung. Daher der Tanz: denn da die Töne der „Musik zeitgemäße Schwingungen sind, so regen sie, wie „die Empfindung sie maaß, hob, senkte, den Körper; der „Rhythmus ihres Ausdrucks drückt sich aus durch seinen „Rhythmus. [143] — Sahet ihr wohl je die menschliche Na„tur lebendiger, als im seelenvollen Tanz? Wirkt eine der „sogenannt schönen Künste lebhafter als diese auf das Herz „der Jugend? Anmuth ist in der Sprache; Zauber in Tö„nen und Gebehrden." [144] —

Solche bereits mehrfach angeführten Aussprüche tiefer Denker sind denn noch eine neue Veranlassung, nächst den anderen Künsten der schönen Bewegung, auch mit einiger Ausführlichkeit zu handeln von der rein mimischen Kunst, die wir — da sie nur allein im reizenden Wechselspiel der schönen Linien und des Rhythmus alle Elemente der bewegten Schönheit innig vereint — zunächst, noch vor der Musik und den übrigen verwandten Künsten betrachten müssen. — In den Bewegungen des Menschen offenbaren sich seine innigsten, geheimsten, unaussprechlichsten Gefühle; daher werden denn die zugleich zur freien formalen Schönheit veredelten Gebehrden des bewegten Lebens ein natürlicher und zugleich höchst ästhetischer Kunstausdruck, der, wenn er auch ohne das begleitende Wort selbstständig erscheint, als allgemeinste Natursprache der Empfindung und der Leidenschaft, des tiefsten Eindrucks nicht verfehlen kann. Dessen ungeachtet ist die Kunst der Gebehrde bisher einzig

142) Cicero de orat. III. 59.
143) Herder Kalligone Th. II. S. 157.
144) Adrastea Th. II. S. 162.

nur als untergeordnete Begleitung der schönen Rede gründlich behandelt worden; der natürliche Gang unserer Untersuchungen hier fordert indessen nothwendig auf, die Gebehrdenkunst zu betrachten in freier Selbstständigkeit. Batteux sagt: das Wort ist das Organ der Vernunft; Stimmenton und Gebehrde sind Sprache des Herzens. — Das Wort ist eine Sprache der Convention, nur geschaffen zu einer bestimmteren Mittheilung der Ideen; Gebehrden und Töne sind das Wörterbuch der einfachen Natur, eine Sprache enthaltend, die wir alle von der Geburt an kennen, und deren wir uns bedienen zum Ausdruck alles dessen, was unmittelbaren Bezug hat auf unser Daseyn; und dieser Ausdruck ist lebhaft, kurz und höchst kräftig. Eine Sprache aber, die nicht sowohl dem Menschen als der Menschheit angehört, muß einer überaus tiefen Wirkung fähig seyn für die Kunst: [145] demnach nun untersuchen wir denn hier den Ausdruck der Gebehrden-Sprache von ihren Elementen bis zu den Kunstwerken ihrer längst schon anerkannten stillen Poesie [146] in Rhythmus und Maaß der schönsten graziösen Bewegung. — Das Ideal der Form, so wiederholen wir schließlich, kommt, von der Natur nie individuell erreicht, nur zur Erscheinung in den stummen Gebilden der plastischen Kunst; dem Leben selbst aber und seinen ausdrucksvoll beredten Künsten gehört dagegen zunächst als unbestreitbares Eigenthum die Grazie, das Ideal der Bewegung.

145) Batteux, les beaux arts, etc. p. 253 (edit. Paris 1746.)
146) Plutarch. Sympos. lib. IX. quaest. 15.

V.

Umriſſe zu einer künftigen Pantomimik.

Spricht die Seele, ſo ſpricht ach! ſchon die Seele nicht mehr!
Schiller.

Worte in ihrer conventionellen Willkühr ſind Sprache des Geiſtes: Vorſtellungen und Begriffe, Gedanken und Ideen ſprechen jene wunderſam künſtlichen Zeichen genügend aus. Empfindungen aber ſtammelt, wenn der Stimmenton dieſelben nicht einigermaßen erläutert, an ſich nur die Rede; und ſie drückt hier mehr aus durch das, was ſie nicht ſagt, als was ſie ſagt; eine ſchwatzende Empfindung iſt unerträglich. Gebehrden und Mienen allein ſind innigſter Ausdruck der Seele, der Empfindungen und Gefühle: wo die Rede bedeutungslos verklingt, da beginnt das eigentliche Gebiet der ſelbſtſtändigen Gebehrdenſprache. Aus den innerſten Tiefen der Gemüthswelt kommen ihre natürlichen ſtill beredten Zeichen; verrathen die verborgenſten Geheimniſſe des Herzens; ſprechen deutlich von allen Bewegungen der Seele; ſind ein klarer Ausdruck des Höchſten und Heiligſten der Menſchheit. Das emporgehobene Haupt, das in Verzückung ſchwimmende Auge, der Glanz der Verklärung in den leuchtenden Zügen, welche beredten Zeichen ſind es der Andacht, der innigen Gemeinſchaft mit Gott, der Sehnſucht zur himmliſchen Heimath: wie dürftig, wie bedeutungslos erſcheint hier das Wort, wenn jener Ausdruck der Gebehrde daſſelbe nicht unterſtüzt und erläutert.

— Was sagt nicht, unaussprechlich aller Rede, der stille Druck der Hand; und wie reich ist dieser der flüchtigen Betrachtung so einförmig scheinende Ausdruck; welche unendliche Mannigfaltigkeit liegt in ihm, welcher Steigerung ist er fähig bis zur verstrickenden Umarmung, bis zum Stimme raubenden vielsagenden Kuß:

„Der Seele näher an des Odems Pforte
„Besprechen sich unausgesproch'ne Worte."

Welche seligen Geheimnisse werden hier kund in diesen heiligen Zeichen der Natur; Seelen erkennen einander, und offenbaren sich in kurzen Augenblicken alle sympathetischen Gefühle, den ganzen still verborgenen Schatz ihrer Liebe, dieses einzig beglückenden Reichthums auf Erden. — Worte nicht, nur Mienen, Gebehrden und Handlungen sprechen allein so viele Seligkeit aus; und dennoch hat man bisher noch so wenige Aufmerksamkeit verwendet auf diese stumm beredte Sprache der Seele. Wer ihre Grammatik näher begründen will, der möge nächst der eigenen vielfältigen Beobachtung auch die einzeln zerstreuten Bemerkungen früherer Denker über diesen für die Forschung des Einzelnen allzureichen Gegenstand sorgfältig sammeln: was wir darüber beyläufig aufgefunden haben, geben wir, neben dem Eigenen, so viel als möglich, in diesen nothwendig kurzen und fragmentarischen Umrissen. Die Aussprüche weiser Männer aller Zeiten setzen unbezweifelt die Wichtigkeit unseres Gegenstandes in ein helleres Licht, und fordern hoffentlich tiefere und berufenere Psychologen auf zu dessen weiterer streng wissenschaftlicher Begründung.

Die Pantomimik ist eine reelle Wissenschaft,[1] die zu den Erfahrungs-Wissenschaften gehört. Lavater rechnet die Physiognomik zu den sogenannt schönen Wissenschaften;[2] mit ungleich größerem Recht aber gehört, wie sich weiterhin näher ergeben wird, die Pantomimik in das Gebiet

1) J. G. E. Maaß. Versuch über die Gefühle. S. 289.
2) Lavater, Physiognom. Fragm. Th. I. S. 52.

des Schönen, wodurch denn deren Behandlung nothwendig wird in einer allgemeinen Theorie der Kunst. — Wichtig ist dieser noch unbearbeitete Zweig des Wissens zuförderst für die gesammte Menschheit. „Der kennt den „Menschen sicher nur halb, wer bloß dessen Inneres „kennt:[3] wären die äußeren Zeichen der Leidenschaften be„kannter, so würde die Verstellung schwerer sein,[4] und „die Welt würde nicht so leicht betrogen werden können." Die Gewohnheit in der wir von Kindheit auf unterhalten worden, von dem Menschen mehr aus seinen Reden und Betragen als nach seinem körperlichen Ausdruck zu urtheilen, hat den angeborenen Trieb zu dieser genaueren Würdigung der äußeren Erscheinung sehr geschwächt: eine völlig harmonische Menschenbildung aber, die im richtigen Maaße Geist und Körper zugleich entwickelt, muß nothwendig auch den uns Allen tief inwohnenden Sinn für diese wahrhaftigen Zeichen oder Stimmen der Natur klarer aufhellen und beleben. — Nächst diesem allgemeinsten Interesse ist die Pantomimik zuförderst noch sehr wichtig für die schöne Kunst. Gebehrden sind ein Hauptgegenstand aller schönen Künste, die auf das Auge wirken; der Maler hat fast kein anderes Mittel zum Ausdruck von Empfindungen und Gedanken: daher verlangt denn ein alt berühmter Meister von seinen Kunstgenossen das sorgfältigste Studium der Gebehrden;[5] er selbst verfolgt in wenigen scharfen Zügen den körperlichen Ausdruck einer und derselben Leidenschaft bis zu ihren feinsten Nüancirungen nach Alter, Geschlecht, Stand u. s. w. In wie fern nun dabei Maler und Bildner die, meistens aller Schönheit ermangelnden, mimischen Bewegungen des alltäglichen Lebens in gemeiner Wirklichkeit nachahmen sollen,[6] oder in wie weit

3) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Stellung.

4) Leibnitz Nouveaux essais sur l'entendement humain p. 127.

5) Leonardo da Vinci, Trattato della pittura, p. 55. 110. 161. 187 etc. (edit. Rom 1817.)

6) Vergl. Abhandl. IV. Cit. No. 110.

ſie, wie bei ihren Idealen der Form, auch hier von der Wahrheit des Lebens übergehen dürfen zu einer mehr idealiſchen Haltung und Stellung; das iſt eine mehrfach beſprochene, aber noch keineswegs genügend erörterte Frage, die wir näher wenigſtens zu berühren Gelegenheit haben werden im weiteren Verfolg dieſer Unterſuchungen. — Daß der darin behandelte Gegenſtand für Tänzer, Schauſpieler und allenfalls auch für Redner von höchſter Wichtigkeit ſey, bedarf keiner weiteren Erörterung: nur aus einer gehörig begründeten reinen Mimik läßt ſich in jenen Künſten die verſchiedene Anwendung, der untergeordneten nur begleitenden Gebehrde mit wiſſenſchaftlicher Klarheit ableiten. — Da nun in den eben berührten Künſten die Gebehrden als ein wirkſam darſtellendes Kunſtmittel dienen, ſo geht daraus hervor, daß dieſer natürlichſte und wahrhaftigſte Ausdruck der Seelenbewegung zum großen Theil auch mit Freiheit nachgeahmt werden könne. Eine ſehr lebhafte Phantaſie vermag bei reizbarem Nervenſyſtem durch bloß eingebildete Leidenſchaften eine ſo heftige eigene Erregung hervorzubringen, daß ſelbſt die, ſonſt der Willkühr gänzlich entzogenen körperlichen Aeußerungen, wie zum Beiſpiel Weinen, Erröthen, Erblaſſen u. ſ. w., wirklich hervorgebracht werden: [7] und dergleichen Phänomene des mimiſchen Ausdrucks ſind in näherer Beſchauung wohl gleich wichtig für die Pſychologie wie für die ſceniſche Kunſt.

Ein ſo mannigfaches Intereſſe berückſichtigend wünſcht ſchon Lavater ſehr die wiſſenſchaftliche Behandlung der Pantomimik, [8] die denn mindeſtens eben ſo wichtig iſt, als die genaueſte Beobachtung einer Blattlaus oder eines fern

7) Der bekannte Cardanus brachte durch die Gewalt der Phantaſie eine lebhafte Empfindung des körperlichen Schmerzes bei ſich hervor: zum Beiſpiel fühlte er ein heftiges Brennen, wenn er ſich einbildete eine glühende Kohle in der Hand zu haben. — Vergl. Maaß Grundr. d. allg. u. beſond. Rhetorik. S. 205.

8) Lavater Physiogn. Fragm. Th. IV. p. 483.

hin wuchernden Unkrauts. [9] „Da wir die Seele unmittel„bar nicht sehen können; so sollten wir um so fleißiger und „aufmerksamer auf ihren Spiegel, oder noch besser, auf ih„ren Schleier sehen, der fein und beweglich genug ist, um „uns durch seine leichten Falten hindurch ihre Bildung er„rathen zu lassen.“ [10] — Sehr schwierig ist es indessen, wenn man auch nach Sulzers beachtungswerthem Vorschlag [11] die Zeichenkunst dabei auf alle Weise zu Hülfe nimmt, von Gebehrden in allen ihren zarten Nüancirungen mit Deutlichkeit und Bestimmtheit zu reden; dennoch aber wird behauptet, daß eine gründliche Theorie der Pantomime, eine Rhetorik und Poetik derselben geschrieben werden könnte; [12] Lessing selbst versprach ein Werk über die körperliche Beredsamkeit. [13] Bis nun ein ähnlicher Geist ein so reiches Gebiet umfassend bearbeitet, möchten denn auch diese Beiträge zu einer vollständigen Theorie der Gebehrdenkunst hin und wieder vielleicht nicht unwillkommen seyn.

Sprache im weitesten Sinne des Worts ist Ausdruck unseres Innern, das heißt, unserer Gefühle und Gedanken durch hörbare und sichtbare Zeichen. Die letzten nun bilden die Gebehrdensprache, und diese ist, als Sprache der Empfindung und der Handlung, nothwendig älteren Ursprungs als die Wortsprache; denn die Menschen haben früher Gefühle und Bedürfnisse, als Begriffe und Worte. Die Gefühle haben einen unwillkührlichen beim rohen Natursohne höchst bestimmten Ausdruck; auch seine nächsten einfachsten Bedürfnisse deutet er am natürlichsten durch Zeichen an, die als ein unzweifelhafter Ausdruck des Begehrens auf dem ganzen Erdboden verständlich sind: es zeigt sich also hier eine Reihe bedeutsamer Bewegungen, die das

9) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Gebehrde.
10) Engel Mimik. Br. II.
11) Sulzer a. angef. Ort.
12) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper. Th. I. S. 439. Hogarth, Zergliederung der Schönheit S. 81.
13) Lessing theatral. Bibliothek. Th. I. S. 209. u. f.

Menschengeschlecht ohne alle Kunst von der Natur selbst erlernt hat. Mittheilung durch Gebehrden ist demnach unbezweifelt die älteste Sprache der Menschheit,[14] so wie sie stets der erste Ausdruck aller einzelnen Individuen ist; jedes Kind, sagt Sämmler, ist Anfangs ein Pantomimus.[15] Darauf bildet sich ein Gemisch aus den beiden Sprachen der Gebehrden und der Töne, so im Einzelnen wie auch bei der Entwickelung des ganzen Geschlechts. Lange Zeit haben hier die beiden Sprachen neben einander in gleichem Werthe für den Ausdruck bestanden; die heilige Schrift selbst zeigt noch viele Spuren dieser innigen Verbindung. Als Josia die Worte des aufgefundenen Gesetzbuches vernimmt, zerreißt er, ohne eine Silbe zu reden, als Zeichen des tiefsten Schmerzes unter Thränen seine Kleider, und dieser sichtbare Ausdruck der Reue und Demuth ist, wie es ausdrücklich heißt, wohlgefällig dem Herrn.[16] Hanon verhöhnt den edlen David nicht durch lange Reden, sondern durch die eindringliche Sprache der Handlung, indem er dessen Abgeordnete mit geschorenen Bärten und abgeschnittenen Kleidern ohne weiteren Bescheid zurückschickt.[17] Der berühmte Levit aus dem Stamme Ephraim, welcher den Tod seiner von gottlosen Buben aus dem Stamme Benjamin grausam ermordeten Gattin rächen wollte, theilte den geliebten Leichnam in zwölf Theile, und sandte schweigend jedem der zwölf Stämme einen Theil davon zum Geschenk, um sie zur gemeinschaftlichen Rache anzufeuern durch diese gräßliche Beredsamkeit.[18] — So blieb der Ausdruck der Gebehrden und der Handlung lange Zeit in fast gleichem Werthe mit der Tonsprache, die erst nach hartem und dau-

14) Condillac Essai sur l'origine des connaissances humaines p. 226.

15) Sämmler. Von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen (Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Th. VIII. S. 535.)

16) Buch d. Könige II. cap. XXII. 11. 19.

17) Chronika B. I. cap. XX. 4.

18) Buch d. Richter XIX. 29.

erndem Kampfe durchaus vorherschend ward.[19] Der Charakter der uranfänglichen Mittheilungsweise blieb ihr aber Muster, und ging so auf die ersten Tonsprachen über; sie waren, dem Kindesalter der Menschheit gemäß, ohne viele abstrakte Bezeichnung des denkenden Geistes, ein lebendiger Ausdruck der Empfindung und Handlung. Herder sagt: „ein Nomen stellt immer die Sache todt dar, das Verbum „setzt sie in Handlung. — In der hebräischen Sprache „sind die Nomina, von Verbis hergeleitet, gleichsam noch „Verba; sie ist gleichsam ein Abgrund der Verborum, ein „Meer von Wellen, wo Handlung in Handlung rauschet. „— Die Nomina sind noch halb Verba, oft handelnde Wesen, und erscheinen in ewiger Personendichtung. — Ihre „Pronomina stehen hoch hervor wie in jeder Sprache der „Leidenschaften. — Die beiden Tempora der hebräischen „Verba sind im Grunde Aoristen, das ist unbestimmte Zeiten, die zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft „schweben, also haben sie so gut als nur ein Tempus:"[20] Empfindung und Handlung aber kennen auch nur eine einzige Zeit, die Gegenwart. — Einen der Gebehrdensprache so mannigfach verwandten Charakter zeigt uns also die hebräische Sprache, eine Tochter nur der ältesten Tonsprache des Menschengeschlechts:[21] und selbst die hohe Kraft mancher neueren Sprache des Orients beruht noch auf jenen lebendigen Ausdruck der Handlung. — Mochte nun auch die Gebehrdensprache den in der Entwickelung des Verstandes vorrückenden Urvölkern nach und nach entbehrlich geworden seyn, so war sie ihnen doch stets in ehrwürdigem Andenken, und sie brauchten sie fortwährend zum Ausdruck des Heiligsten, das ja seiner hohen Natur nach unaussprechlich ist: die Gebehrdensprache blieb also noch lange Zeit im Dienste der Religion. Wie die Gottheit meistens nur in bedeutsamen Zeichen sprach, so waren

19) Condillac, Essai sur l'origine etc. p. 258.
20) Herder Geist der Ebräischen Poesie Th. I. S. 21. 25. 31.
21) Herder ebendas. Th. I. S. 313.

auch die früheſten Mittheilungen der Geweiheten rein mimiſch. Die erſten Orakel wurden einem alten Spruche des Heraclit zu Folge nur verkündet durch Zeichen,[22] ſpäter in Verſen; endlich in ſchlichter Proſa:[23] immer aber blieben ſie begleitet von ſehr lebhaften,[24] wahrſcheinlich nicht ganz bedeutungsloſen Gebehrden. — Hieroglyphiſch wie ihre Schrift, war auch der ganze Cultus der ägyptiſchen Prieſter; dies bekunden ihre myſtiſch bedeutſamen Prozeſſionen,[25] ihre pantomimiſchen Tänze, bei denen ſie in funkelnd ſtrahlenden Gewändern die Bewegungen der Geſtirne darſtellten.[26] Dieſe aſtronomiſchen Pantomimen waren ebenfalls üblich bei den indiſchen Braminen;[27] in den verſchiedenen griechiſchen Myſterien;[28] und endlich auch bei alten deutſchen Prieſtern, die ſich zugleich noch häufig einer ſehr ausgebildeten Fingerſprache bedient haben ſollen.[29] — Durch Zeichen und bedeutſam mimiſche Handlungen redeten zum jüdiſchen Volk häufig die Propheten auf Geheiß des Herrn: „ſchlage deine Hände zuſammen, und ſtrampfe mit deinen „Füßen, und ſprich Wehe über die Gräuel im Hauſe „Iſrael.“[30] — Und du Menſchenkind nimm einen Ziegel, „entwirf darauf die Stadt Jeruſalem, und mache eine Be„lagerung darum. Für dich nimm aber eine eiſerne Pfanne, „die laß eine eiſerne Mauer ſeyn zwiſchen dir und der Stadt;

22) Condillac Essai sur l'Origine des connoissances humaines p. 255. 256.

23) Plutarch περὶ τῦ μὴ χρᾶν ἔμμετρα νῦν Πυθίαν.

24) Brown Betrachtungen über die Poesie und Musik. Abschn. V.

25) J. v. Hammer, die Mysterien der Isis etc. Fundgr. d. Orients. Th. V. S. 273.
Denon voyages en Egypte. p. 123. 134.

26) Cahusac traité hist. sur la Danse Th. I. p. 28.

27) J. A. Wagner comment. in Ammian. Marcellin. T. III. p. 218.

28) Kreuzer Symbolik. Th. III. S. 260. 374. IV. 153. 143. (Ausg. v. 1812.)

29) Sämmler. Von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen a. a. O. S. 329.

30) Ezechiel VI. 11.

„und richte dein Angesicht gegen sie, und belagere sie. Das „sey ein Zeichen dem Hause Israel [31]." Die sehr heftigen, jetzt bedeutungslos gewordenen Gestikulationen beym Gottesdienste der Juden werden noch betrachtet als ein Ueberrest aus dem grauen Alterthume dieses Volks. — Die christlichen Schauspiele oder Mysterien, welche dazu dienen sollten, das Volk mit den Religions-Geheimnissen bekannt zu machen, und die noch bis zum Anfange des achtzehnten Jahrhunderts hier und da üblich blieben, waren ebenfalls zum großen Theile nur stumme Mummereien, welche Scenen aus der heiligen Geschichte darstellten, und wobei durchaus weder geredet noch gesungen wurde. [32] Die christlichen Missionaire in Indien bedienen sich, beiläufig gesagt, noch heut zu Tage zur weiteren Ausbreitung der heiligen Lehre solcher religiöser Pantomimen; und diese haben, wie achtbare Zeugnisse bekunden, [33] einen sehr bedeutenden Erfolg. — Im Dienste der Religion blieb also, auch nachdem die Wortsprache der älteren Völker längst zu einer gewissen Vollendung gediehen war, überall die Pantomime: besondere Umstände lassen sie hiernächst, zum Theil conventionell ausgebildet, und in größerer Selbstständigkeit als zuvor, hier und da wieder in das Leben treten; Calliachi zum Beispiel meint, daß nach der babylonischen Sprachverwirrung die Pantomime nothwendig sehr im Flor gewesen seyn müsse. [34] Ein gewisser Tyran Tryzus [35] verbot seinen Unterthanen, ihre Klagen zu stillen, und sie von Verschwörungen abzuhalten, das Reden gänzlich, und gestattete ihnen nur pantomimische Mittheilung. Dasselbe

31) Ezechiel IV. 3.
Vergl. nach Ezech. V. 1. — Jerem. XIII. 1—9. XVIII. 2. XIX. 1. 10. XXVIII.

32) Forkel allg. Gesch. d. Musik Th. II. S. 172.

33) Perin Reise durch Hindostan. Th. II. p. 169. (Uebers. v. Theodor Hell.)

34) N. Calliachii de ludis scenicis, mimorum et pantomimorum syntagma posthumum (p. 748. vol. II. nov. Thesaur. Salleng.

35) Claud. Aelian. var. Hist. XIV. 22.

wird uns auch von den syrakusanischen Herrschern Gelon und Hiero [36] berichtet, und der Ursprung des pantomimischen Tanzes daraus hergeleitet: eine andere Meinung endlich schreibt diesen höchsten Grad des Despotismus dem bekannten Dionysius [37] zu, und leitet die bewundernswürdig beredte Pantomime der heutigen Sicilianer her von jener Grausamkeit. Einen solchen Grad derselben unglaublich wähnend, hat man, der mehrfachen älteren Sage ungeachtet, die Thatsache selbst in Zweifel gezogen; nicht unmöglich wäre dieselbe indessen bei der zügellosen Tyrannei früherer Jahrhunderte, von der noch eine sehr authentische Quelle beinahe etwas Aehnliches berichtet. Tacitus nehmlich sagt von der wilden Despotie seines Zeitalters: „so „haben wir die Sklaverei denn auf das Höchste treiben „sehen, indem die Kundschafter uns sogar verhinderten zu „reden, und einander zu hören. Mit der Rede würden „wir sogar unser Gedächtniß verloren haben, wenn die „Vergessenheit so in unserer Macht stände, als das Schwei„gen." [38] — Der vornehme Römer jener Zeiten würdigte seinen Sclaven nur selten eines Wortes; alle Befehle wurden meistens ertheilt mittelst der damals zu höchster Selbstständigkeit ausgebildeten Finger- und Zeichen-Sprache, welche den Herren und Damen der damaligen Welt, sehr vielen älteren Zeugnissen zu Folge, [39] höchst geläufig war. Eine solche pantomimische Sprache, die sehr künstlich und weitläuftig gewesen seyn soll, fand sich während des Mittelalters auch sehr häufig in den Klöstern; [40] die Mönche und Nonnen lernten sie mit vieler Mühe, das harte Gebot des Schweigens zu umgehen. Jetzt noch bedienen sich im Orient, die Sklaven und die eingeschlossenen Weiber mit

36) Prolegomena Rhetorica incerti scriptoris, praemissa Commentariis Graecis in Hermogenem Aphtonium. (p. 590. vol. IX. Biblioth. graec. Fabricii. edit. Hamb. 1719.)

37) S. Flögels Gesch. d. Komischen Literatur Th. I. S. 147.

38) Tacitus in vit. Agricol. cap. 2.

39) Siehe Böttigers Sabina S. 34. 257. 271 u. f.

40) Eberhard Handb. d. Aesthetik Th. III. S. 166.

völliger Klarheit des Worts der Pantomime: die bekannten Selams indessen, die einige Schriftsteller noch gewissermaaßen mit hierher rechnen, gehören eigentlich in das Gebiet der Zeichenschrift.

Längst nach der vollkommenen Ausbildung der Tonsprache trat also die Pantomime unter besonderen Umständen noch hin und wieder mit unbezweifelter Selbstständigkeit in das Leben; ganz natürlich finden wir sie denn auch eben so, nur in noch größerer Vollendung wieder in der Kunst, wo durch sie, wenn sie ist, was sie seyn soll, der menschliche Körper im seelenvollsten Gesammt-Ausdruck seiner in rhythmischen Wellen bewegten Glieder die höchste Schönheit entfaltet. Nach der gewöhnlichen Meinung entsprang die Kunst der selbstständigen Pantomime zuerst in Rom aus der bekannten unnatürlichen Theilung der theatralischen Deklamation und Gestikulation;[41] und soll darauf zu den Zeiten des Augustus völlig ausgebildet seyn zu einer besonderen Kunstgattung durch die Mimen Pylades und Bathyllus, welche sogar angegeben werden als die ersten Erfinder der Pantomime.[42] Dieser Annahme wird indessen von mehreren Seiten[43] bereits durch triftige Gründe widersprochen. Die Römer haben, nach unserer Ansicht, die Kunst der Pantomime als eine religiöse Festlichkeit schon ziemlich ausgebildet erhalten von den Hetruriern;[44] und auch bei den Griechen war dieselbe, nach einer Stelle des Athenäus zu urtheilen[45], schon frühe bekannt, wenn auch der Name[46] erst später dafür entstand, und die Panto-

41) Duclos. L'art de partager l'action theatrale etc. chez les Romains. (Academ. d. inscr. T. XXI. p. 191.)

42) Zosimus. Hist. lib. I. c. 6.
Suidas. Lex sub voce ὄρχησις παντόμιμος.

43) N. Calliachii de ludis scenicis etc. cap. IX.
Burette. Memoire pour servir a l'histoire de la danse. (Acad. de Inscr. T. I. p. 128.)
Blankenburg. Lit. Zusätze zum Sulzer, Art. Comödie.

44) Vergl. Livius lib. VII. cap. 2.

45) Athenäus Deipnos. lib. I. p. 21. (edit. Casaub. Lugd. 1612.)

46) von πᾶν alles, μιμεῖσθαι nachahmen.

mime hier noch nicht auf der Bühne erschien als freie selbstständige Kunst. — Als eine solche nun fand sie einen ausserordentlichen Beifall bei den Römern; viele anderweitig nachzulesende [47] Stellen ihrer Autoren loben in Poesie und Prosa die Schönheit der Pantomime, und preisen zugleich die hohe Vortrefflichkeit der damaligen Künstler, die indessen, wie sich bei genauer Würdigung ergiebt, sehr weit entfernt gewesen sind von dem Gipfel der pantomimischen Kunst. Zunächst waren ihre Gebehrden minder ein allgemein verständlicher, vom Schönheitsgefühl veredelter Ausdruck der Leidenschaft, als eine conventionelle Zeichensprache, [48] bei der es denn nicht sowohl ankam auf höchste Schönheit der Darstellung, als auf die möglichst erreichbare Deutlichkeit. Man hatte damals ganze Sammlungen, gleichsam Wörterbücher der Gebehrden, [49] über die der bekannte Roscius selbst ein Buch verfaßte: sein berühmter Wettstreit mit dem Cicero, ob ein und derselbe Gedanke mehrfach durch Worte oder durch Gebehrden ausgedrückt werden könnte, [50] giebt noch einen neuen augenscheinlichen Beweis für deren conventionelle Willkühr. Wer nun in dieser künstlichen Zeichensprache, für deren Erlernung besondere Schulen errichtet waren, nicht gehörig geübt war, der verstand von dem ganzen Schauspiel wenig oder gar nichts. In Carthago mußte daher stets ein Dolmetscher mit lauter Stimme den Inhalt der pantomimischen Darstellungen ausrufen; [51] oder es

47) Salmasius Comment. ad script. Hist. Augustae. T. II. p. 529. 828.
Oct. Ferrari de Pantomimis (Thesaur. Saleng. II. 685.)
Du Bos refl. crit. sur la Poesie etc. T. III.

48) Cassiodor sagt von der geschickten Hand der Pantomimen: et per signa composita, quasi quibusdam literis edocet intuentis aspectum, in illa leguntur apices rerum: et non scribendo facit, quod scriptura declaravit. (variar. Epist. lib. IV. ep. 51.)

49) Condillac. Essai sur l'Origine des connoissances humaines p. 270.

50) Macrobius Saturn. lib. III. p. 459. edit. Gryph. Lugd. 1585.

51) St. Augustin de Doctr. Christ. Lib. II. cap. 25.

wurden auch, obgleich diese Schauspiele, nach einem ziemlich vollständigen Verzeichniß derselben, [52] ihren Stoff nur aus damals nothwendig allgemein bekannten mythologischen und historischen Begebenheiten entlehnten, dieselben noch begleitet von erläuterndem Gesang. [53] Demnach nun war die so viel gerühmte leichte Verständlichkeit der römischen Pantomimen nicht eben sehr bewundernswerth; das große Vergnügen an ihren Schauspielen lag nach unserer Ansicht besonders in der Anwendung einer Sprache, die der vornehme Müßiggang der üppigen Römer zum Zeitvertreibe erlernt hatte von den Cheirosophen (Handkünstlern) oder Pantomimen, die von Senatoren, Rittern und Bürgern überlaufen wurden wegen dieses Unterrichts, [54] und dessen Kenntniß sich dann natürlich auch bald unter die niederen Volksklassen verbreiten mußte. Bemerkenswerth ist noch, daß die alten Autoren bei der gerühmten Kunst der Pantomimen meistens nur der beredten Gebehrde, und besonders der Hände und Finger, nicht aber des sprechenden Ausdrucks der Gesichtszüge erwähnen, daher ist es, wie schon ein anderer Schriftsteller, [55] nach einer Stelle des Lucian vermuthet, nicht unwahrscheinlich, daß auch die Pantomimen, gleich den eigentlichen Tänzern, sich der Masken bedient haben, wodurch denn der eigentliche Begriff der mimischen Kunst gänzlich verloren geht. Aller wahren Schönheit aber ward diese endlich beraubt durch den Mangel an Sittlichkeit; unschicklicher und cynischer Gesten [56] bediente man sich selbst zu Bathylls Zeiten in der Pantomime, die, zum Theil von schamlos verworfenen Eu-

52) Lucian de saltatione (p. 290. T. II. edit. Reitz.)

53) Libanius orat. pro saltatoribus (p. 585. T. III. edit. Weiske.)
Jacob. Sirmond. opera varia T. I. p. 622.

54) M. Seneca Controvers I. in praefat.
L. A. Seneca. nat. quaest. VII. 32.
Tacitus Annal. I. 72.

55) Agesil. Mariscottus de Personis et Larvis c. II. (p. 118. vol. IX. Thesaur. ant. rom. Graevii.)

56) Histoire universelle des theatres T. IV. p. 127.

nuchen [57] ausgeübt, nach der Meinung einiger Geschichtschreiber [58] nicht wenig beygetragen haben soll zum Verfall des römischen Reichs.

Nach allem Vorigen nun waren die pantomimischen Schauspiele der Römer, aller weiten Verbreitung und alles gespendeten Lobes ungeachtet, nur von geringem Kunstwerth; es hat indessen einigen Anschein, als wären dieselben zu einer höheren Vollendung ausgebildet gewesen bei den späteren Griechen, welche, obgleich längst von ihrer Höhe gesunken, doch ihren damaligen Gebietern, den Römern, immer noch weit voraus waren in allgemeiner Cultur und besonders in feinerem Kunstsinn. Apulejus, in seinen bekannten milesischen Erzählungen beschreibt eine angeblich zu Corinth aufgeführte Pantomime, die in dieser beiläufigen historischen Skizze der pantomimischen Kunst nicht übergangen werden darf, und die wir denn hier, mit Weglassung alles Ueberflüssigen und Unwesentlichen, sonst aber möglichst wörtlich wiedergeben. [59]

Von Holz war, so erzählt unser Schriftsteller, ein hoher Berg errichtet, der den berühmten vom Homer besungenen Ida vorstellte. Gesträuche und allerlei lebendige Bäume deckten die Seiten. Von dem Gipfel rann ein klarer künstlicher Bach. Einige Ziegen weideten am Ufer. Ein Jüngling machte den Hirten, gleich dem Paris mit köstlichem von den Schultern herabfließenden phrygischem Gewande, und einem goldenen Bunde geschmückt.

Jetzt trat ein bildschöner Knabe auf, leicht bekleidet; nur ein kurzer Mantel flatterte um die linke Schulter. Blondes Haar, aus dem zwei goldene und durch ein goldenes Band vereinigte Fittige hervorschimmerten, krönte seine Scheitel, und wallete leicht hernieder auf den Nacken. Der geflügelte Schlangenstab, den er trug, kündigte den

57) Du Bos reflexions crit. etc. T. III. p. 295. (edit. Par. 1755.)

58) Zosimus Hist. I. 6. — Zonaras I.

59) Apulejus Metam. lib. X. p. 954. (edit. Hopper Lugd. 1604.)

Merkur an. Tanzend [60] schwebte er herbei, überreichte dem Paris den Apfel, und deutete demselben durch Gebehrden den Willen Jupiters an. Darauf zog er sich behend wieder zurück, und verschwand.

Es erschien darauf ein Mädchen von hohem Ansehen, der Göttin Juno um so ähnlicher, da ein weißes Diadem ihre Stirn umwand, und sie ein Scepter in der Hand trug.

Dieser folgte eine andere, die man sogleich für Minerven erkannte. Sie hatte einen schimmernden mit einem Oelzweig umkränzten Helm auf; führte einen Schild, und schwang eine Lanze, wie die Göttin, wenn sie im Kampfe erscheint.

Eine dritte schlüpfte hinter diese beiden her. Unnennbare Grazie war über ihr ganzes Wesen verbreitet, und die Farbe der Liebe blühete auf ihrem Antlitz. Es war Venus; aber die jungfräuliche Venus. — — Ihre zauberische Schöne ward noch erhöht durch ein Gewand, mit dem die Zephyre zu spielen schienen. — Zwei Farben nur waren an der Göttin bemerkbar: Weiß, ihre Hülle, denn sie stammt vom Himmel ab: Grün ihr Schleier, weil sie aus dem Meere entsprossen.

Eine jegliche dieser drei Mädchen hatte ein eigenes Gefolge.

Mit der Juno kamen Kastor und Pollux, von zweien Schauspielern vorgestellt, welche runde Helme trugen, oben mit funkelnden Sternen geziert. Unter lieblichem Getön der Flöten ging Juno mit ruhiger Majestät einher, und versprach dem Hirten, mit ungezwungener geziemender Gebehrde, [61] die Herrschaft über ganz Asien; wofern er ihr den Preis der Schönheit zuerkennete.

Minerva im Waffenschmuck, begleiteten ihre gewöhnlichen Gefährten und Schildknappen in den Schlachten:

60) Is saltatorie procurrens, malumque bracteis inauratum dextra gerens, ei qui Paris videbatur porrigit, quae mandaret Jupiter, nutu significans. l. c. p. 955.

61) Et inaffectata gesticulatione, nutibus honestis pastori pollicetur etc. l. c. p. 963.

Schrecken und Furcht, tanzend [62] mit entblößten Schwertern. Ein Pfeifer, der hinter ihnen herging, spielte einen kriegerischen Marsch, und ermunterte oder mäßigte ihren leicht bewegten Tanz [63] abwechselnd, bald durch hohe schmetternde, bald durch gedämpfte pathetische Töne. Die Göttin mit unruhigem Haupte, drohendem Blicke, raschem gebeugtem Gange; gab dem Paris durch eine lebhafte Gebehrdensprache [64] zu verstehen: wofern er sie den Sieg der Schönheit davon tragen ließe; wolle sie ihn durch Tapferkeit und durch erfochtene Kriegs-Trophäen berühmt machen.

Venus war von einem ganzen Gefolge fröhlicher Amoretten umgaukelt. Süßlächelnd stand sie mit dem ihr eigenen Liebreiz mitten unter denselben, zum allgemeinen Entzücken des Schauplatzes. Man hätte die runden zarten Knaben allesammt halten mögen für wahre Liebesgötter aus Himmel oder Meer herbei geflattert; so sehr entsprachen sie ihrer Rolle durch ihre kleine Fittige und Pfeile, und überhaupt durch ihre niedliche Leibesgestalt. Sie trugen der Göttin flammende Fackeln vor, als ginge sie zu einem Hochzeitschmause. Auch die holden Grazien in jungfräulicher Schöne, und die reizenden Horen umflossen die Göttin. Schalkhaft warfen sie dieselbe mit Sträußern und Blumen;

---

62) Nudis insultantes gladiis. At pone tergum tibicen hormum canebat bellicosum, et permiscens bombis gravibus tinnitus acutos, in modum tubae saltationis agilis vigorem suscitabat. l. c.

63) Vielleicht war es die angeblich von der Minerva selbst erfundene Memphitica, welche ursprünglich als eine Art des Pyrrhichius mit den Waffen in der Hand getanzt wurde, nachher aber, gleich vielen anderen griechischen Tänzen mannigfache Veränderungen erlitt. Hier erscheint denn dieser alte Nationaltanz wieder in seiner alten Form, erhoben zum kunstreichen Zweitanz, voll mannigfacher Nüancirungen und von höchstem charakteristisch schönen Ausdruck: so bedeutsam sollten die Tänze sich überall nur der pantomimischen Handlung anreihen. d. V.

64) Haec inquieto capite, et oculis inspectu minacibus, citato et intorto genere, gesticulatione alacri demonstrabat Paridi etc. l. c.

und schwebten im künstlichen [65] Reigen einher, nachdem sie also mit den Erstlingen des Lenzes der Göttin der Schönheit gehuldigt.

Jetzt flüsterten die vielläcberigen Flöten süße lydische Weisen. Jegliches Herz wallete vor Vergnügen, denn nun begann, lieblicher denn alle Musik, Venus selbst sich zu bewegen. Langsam erhob sich ihr Fuß; es schmiegte anmuthig sich ihr Körper mit sanft auf die Seite gebogenem Haupte; jede reizende Gebehrde [66] in Harmonie mit dem weichen Getöne der Flöten! Bald lächelte Huld und Milde auf ihrer Stirn; bald schreckte drohender Ernst; zuweilen schien sie gleichsam nur mit den Augen zu tanzen.

Als sie vor den Richter hintrat, schien die Bewegung ihrer Arme demselben zu verheißen: daß wenn er ihr vor den übrigen Göttinnen den Vorzug gäbe, sie ihm eine Gemahlin zuführen würde, die an Schönheit ihres gleichen nicht auf Erden fände, und ihr ganz und gar ähnlich seyn sollte. Also fort reichte ihr mit Freuden der phrygische Jüngling den goldenen Apfel, das Zeichen des Sieges.

Nachdem nun Paris also das Urtheil gesprochen, so traten Juno und Minerva unzufrieden und zornig von der Bühne ab. Eine jede drückte auf eine eigenthümliche Art den Unwillen über ihre Verschmähung durch Gebehrden aus; Venus aber legte ihre Freude über den erhaltenen Sieg, durch einen heiteren Schlußtanz mit ihrem ganzen Gefolge an den Tag. [67]

So erzählt uns dem hier Wesentlichen nach Apulejus; dessen Milesiaca, gleich anderen alten Romanen, von den Alterthumsforschern so häufig citirt und als historischer Be-

65) Construxerunt scitissimum chorum etc. — Welch ein sinnig zarter Chortanz, dessen Schönheit nur übertroffen wird von dem darauf folgenden über alles reizenden Solo. d. V.

66) Mollique tibiarum sono delicatis respondere gestibus, et nunc mite conniventibus nunc acre comminantibus gestire pupillis, et nonnunquam saltare solis oculis l. c. p. 964.

67) Venus vero gaudens et hilaris, laetitiam saltando toto cum choro professa est. l. c. p. 977.

lag, daß man sie mit eben dem Rechte auch als authentisch annehmen darf in einer künftigen archäologischen Untersuchung der pantomimischen Kunst. Die schöne Darstellung nur, nicht aber die Erfindung war es, wodurch Apulejus seine Leser zu interessiren wünschte; denn seinen Erzählungen liegen überall ältere Dichtungen zum Grunde. Nach diesem nun ist nicht wohl denkbar, daß er hier gerade eine ganz neue Kunstleistung, wie er sie nie gesehen, erfunden und so ausführlich beschrieben habe: es ist vielmehr mit Sicherheit anzunehmen, daß er auf seinen vielen und großen Reisen dieser Darstellung in Griechenland irgendwo beigewohnt, und dieselbe in seinem Werke aufgenommen habe wegen ihrer ausnehmenden Schönheit. — Hier bemerken wir denn, dieselbe näher betrachtend, keine seelenlose Masken, keine künstliche Finger und Zeichensprache; wohl aber höchsten charakteristisch schönen Ausdruck der natürlichen Gebehrde, die, im engen Kreise des leicht pantomimisch Verständlichen sich meistentheils bewegend, durchaus keines erläuternden Gesanges mehr bedarf. Wesentlich in die Handlung verflochten sind die Tänze, einfach und von charaktervoller Bedeutsamkeit: mit welchen Pirouetten, Entrechats und anderen gezierten Schnörkeln würde nicht eine pariser Tänzerin unserer Zeit das schöne mimische Solo der Venus verunstalten. Wie wohl bedacht ist überall, jedoch ohne ängstliche Mahlerei, der Ausdruck der Musik; sie war gewiß nicht, wie größtentheils die heutige Ballet-Musik, aus hundert anderen Tonstücken geistlos und unpassend zusammengestoppelt. Wie bedeutsam endlich sind die einfachen Costüme, wie sinnig ist das Gefolge gewählt, das ohne Ueberfüllung des Schauplatzes sich gleichsam von selbst natürlich und schön gruppiren mußte. Das Ganze glich mit einem Worte, wahrhaft einem schönen wandelnden Gemälde; dessen Anblick auch dem gebildetesten Kunstkenner unserer Zeiten noch Vergnügen gewähren würde. — Dasselbe ist indessen nicht mehr zu behaupten von dem Urtheil des Paris, wie es der bekannte Balletmeister Gardel bear-

beitet hat: wäre der Raum nicht zu kostbar, so würden wir zur Ergötzung unserer Leser das schöne Machwerk [68] ganz abdrucken lassen; so aber mögen denn hier einige Auszüge genügen. Die junge liebende Nymphe Oenone beginnt hier, ihren spröden Schäfer Paris suchend, das eigentliche Spiel; sie ruft ihn, da erscheint er auf dem Ida, und sucht, ohne von ihr bemerkt zu werden, das Echo nachzuahmen, indem er immer die nehmlichen Worte (!) und Bewegungen (!) wiederholt. Sie läuft der täuschenden Stimme nach [69] und läßt so dem Paris Zeit, sich über den Streich zu freuen, den er ihr eben gespielt hat. Darauf bemerkt Paris eine prächtige Blume, er entbrennt vor Begier sie zu pflücken, aber sie wächst sehr hoch; er springt vergeblich danach, endlich erhascht er sie, pflückt noch mehrere dazu und windet einen Kranz. Jetzt blickt er umher, [70] ob sich durch Zufall nicht irgend eine Schäferin in der Gegend einfinden möchte, welcher er den Kranz anbieten könnte. Da erscheint wie gerufen eine junge schwermüthige Phrygierin, die sich laut beklagt, daß sie ohne Hoffnung liebe. Paris betrachtet sie, sie scheint ihm interessant, er fängt sie endlich (wie zart gedacht! welche süße Gruppe!) in seinem Blumengewinde, da läuft jedoch plötzlich eine andere Schäferin hüpfend über das Theater. Paris verläßt sofort die Melancholische [71] und eilt der Springenden nach: nun weiß sich die verlassene vor Schaam nicht zu bergen, und die zurückgekehrte Oenone, Zeugin von dem Leichtsinn ihres angebeteten Gegenstandes,

---

68) Gardel, le jugement de Paris. Ballet-pantomime en trois actes. Musique de plusieurs Auteurs. (Berlin chez Haude et Spener 1805.)

69) Le berger fait voir que la nymphe court a perdre haleine; il s'en amuse. l. c. p. 22.

70) Paris regarde si le hasard n'ameneroit pas quelque bergère, à la quelle il pût l'offrir. Une jeune Phrygienne paroit; c'est une bergère melancolique, qui se plaint d'aimer sans espoir. l. c. p. 24.

71) Il abandonne la bergère langoureuse, pour voler auprès du nouvel objet, qui vient de frapper ses regards l. c.

ist gränzenlos eifersüchtig. Bald darauf erscheint Paris wieder, nunmehr von ganzen Schaaren holder Schäferinnen umringt, die sich sämmtlich um seinen Kranz zerreißen möchten; er hält ihn (welch ein geistreiches Spiel!) hoch in die Höhe, und (Triumph der pantomimischen Kunst) sie hopsen sämmtlich vergebens danach auf. Doch horch, die reizende Scene wird plötzlich unterbrochen von dumpf gräßlichem Getön; mehrere Hirten fliehen bestürzt den Ida hinauf, ein fürchterlicher Löwe verfolgt sie; da ergreift Paris, der charaktervolle Heros, zu Hülfe eilend, seinen Speer, und alle Schäferinnen laufen, natürlich aus Besorgniß um solch einen Helden, laut heulend hinterdrein. — Darauf erscheint nun (wahrhaft genialisch gedacht) Venus in einem höchst einfachen Negligee; [72] badet sich, und macht, wie natürlich, zu dem bevorstehenden Wettstreit elegante Toilette. Amor selbst bringt den Gürtel, und diesen schöner als jemals zu machen, ist jetzt seine Sorge; ja, er erwärmt ihn (vielleicht hat sich die Göttin im Bade ein wenig erkältet) sogar am Feuer seiner Fackel. [73] — Nachdem endlich alles in Ordnung ist, fragt Mama ihren Sohn, ob er sie schön finde; [74] reizend antwortet er, und giebt ihr mit vieler Galanterie die Versicherung, daß sie gewiß die schönste seyn werde. Nun kommen in der Pfauen-Equipage der Juno die beiden anderen bei dem Streit interessirten Partheien friedsam mit einander gefahren, und wollen die Liebesgöttin abholen zu dem großen Wettkampf, der denn auch ganz im Geiste dieser einleitenden Vorbereitungen behandelt wird. —

Es ist, unserer vorigen Abhandlung zu Folge, mehrfach behauptet worden, daß den Alten das Ballet in der heutigen Form gänzlich fremd gewesen sey: alle Gründe

72) Venus, précedée des Graces, arrive dans le plus simple negligé l. c. p. 28.

73) Et l'echauffe du feu de son flambeau. l. c. p. 30.

74) Venus après s'être regardée de tous cotés demande a l'Amour s'il la trouve bien: ah! charmante, répond-il, l. c.

aber, die Blankenburg für diese Behauptung angiebt [75], sind nur anwendbar auf die römische Pantomime, die allerdings betrachtet werden muß als eine ganz besondere, von uns nicht weiter zu beneidende Kunstgattung; das stumme Schauspiel im Apulejus ist jedoch unbezweifelt ein wirkliches, dem jetzigen in allen charakteristischen Hauptzügen völlig gleiches Ballet. Zwischen dem Urtheil des Paris, wie es im neunzehnten Jahrhundert zu Paris, oder im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung in irgend einer griechischen Stadt dargestellt worden ist, herrscht nach unserer Ansicht nur der einzige Unterschied, daß dieses an Einfachheit, Kunstwahrheit und Schönheit jene neuere Darstellung unendlich weit übertrifft. Herder sagt, daß die Griechen Tanz und Pantomime im feinsten Takt zu verbinden gewußt haben, [76] und solch eine schöne Verschmelzung, auf der das eigentliche Wesen des Ballets beruht, findet sich denn in der That in jener Darstellung. — Dieser in manchen Stücken ähnlich erzählt auch Xenophon bereits eine Aufführung der Hochzeit des Bacchus und der Ariadne. [77] Festlich geschmückt sitzt diese, des hohen Gemahls harrend, auf einem Throne, als die bachischen Flöten süß ertönen, und der Gott erscheint. Hohe selige Freude mahlt sich in den Zügen der Braut, sie möchte aufstehen, dem Geliebten entgegenfliegen, doch die jungfräuliche Scheu hält sie gefesselt auf ihrem Sitze. Tanzend aber, und zugleich im schönsten seelenvollsten Ausdruck naht, von Allen bewundert, der Gott der verschämten Braut, die endlich von seligen Gefühlen besiegt, seine zärtlichen Liebkosungen erwiedert. Jetzt zieht Bacchus sie sanft empor, jedoch nicht etwa um einen Kunsttanz zu vollführen mit Entrechat's und Pirouetten — das süß beredteste Pas de deux beginnt. Man glaubt zu hören, wie Bacchus die holde Braut fragt, ob sie ihn liebe; mit Be-

75) Blankenburg. Lit. Zusätze zum Sulzer Art. Ballet.
76) Herder. Terpsychore Th. II. S. 419.
77) Xenophon Sympos. p. 870. (edit. Leunclav.)

theuerungen und Schwüren antwortet sie. Der erste wahrhafteste Ausdruck der Liebe scheint alles dieses, so natürlich, so ungesucht schön ist jede Bewegung dieser Scene, die alle Schauer in das höchste Entzücken versetzte. — Xenophon, der diese Darstellung unter andern mimischen Tänzen nur ganz beiläufig in kurzen charakteristischen Zügen beschreibt, hat sicher dieselbe eben so wenig erdacht als Apulejus das oben angeführte Schauspiel; folglich war auch den Griechen der damaligen Zeit der schöne Verein von Pantomime und Tanz keineswegs fremd; Wieland in seinen Anmerkungen zum Lucian nennt jene Hochzeit des Bachus geradezu ein pantomimisches Ballet. — Nicht minder kunstgemäß finden sich schon Tanz und Gebehrdenausdruck mit einander verbunden in der Darstellung, welche den uralten pythischen Nomos begleitete, und die den Sieg des Apollo über den Drachen Python in fünf besonderen Handlungen oder Akten nachahmte.[78] Den Anfang machten Vorbereitungen zum Kampfe und zugleich das Erforschen des Ungeheuers, ob dasselbe in seiner Größe und Kraft wohl würdig sey der Waffen eines Gottes. Nunmehr folgte die Herausforderung; dann der Kampf; darauf die Erlegung, und endlich das Siegesfest, gefeiert durch frölichen Tanz. Flöten, Kitharen und Trompeten begleiteten die bedeutsame Handlung mit charakteristischem Ausdruck, der sogar in zu weit getriebener musikalischer Mahlerei das Zähnknirschen des verwundeten Thieres nachahmte durch eigenthümlichen Trompetenschall. — Thiersch sagt von dieser pantomimischen Darstellung: „offenbar erschien „dabei ein geübter Tänzer als Apollon, begleitet von einem „Chor Delphiern; und wahrscheinlich erregte ein solcher „mimischer Künstler, bei Darstellung des Augenblicks, wo „der zürnende Gott den Pfeil absendet, die Phantasie „jenes großen Bildhauers, der in dem vatikanischen Apollo „ihn in diesem Augenblick und in der ganzen Bewegtheit, „die eine solche mimische Darstellung herbeiführte, gebildet

78) J. Pollux Onomast. lib. IV. cap. 10.

„hat.“ 79) Da nun, wie kurz vorher an demselben Orte gesagt wird, kein Gesang verbunden war mit dem pythischen Nomos, sondern vielmehr der Tanz, nach Scaligers Behauptung, den Ausdruck dieses Tonstücks 80) vornehmlich versinnlichte: so erscheint das Ganze, in schöner Verbindung von Instrumentalmusik, Pantomime und Tanz, als ein wirkliches bereits uraltes Ballet, das in natürlich ausdrucksvoller Bewegung höchste körperliche Schönheit entwickelnd, zugleich einen bedeutsamen Einfluß äußert auf die plastische Kunst. — Solche Wirkungen nun kann man jetzt der Orchestik in der That nicht nachrühmen: Luftsprünge, Pirouetten und gezerrte Gliederverdrehungen bilden jetzt fast einzig den theatralischen Tanz; manierirte, nichtssagende Bewegungen, Cabriolen und Grimassen vertreten die Stelle des wahren und schönen Ausdrucks in der heutigen pantomimischen Kunst.

Nach diesem flüchtigen Seitenblicke auf die Geschichte der Gebehrdenkunst kehren wir zurück zur näheren Darlegung des körperlichen Ausdrucks selbst. Nicht wie in einer Schachtel verschlossen wohnt, mit Herder zu reden, des Menschen Geist; nicht still verborgen regt sich die ihn belebende, ihm angeborene Kraft: sie erscheint vielmehr charakteristisch ausgedrückt in den körperlichen Bewegungen und Gebehrden. 81) Alles ist hier darstellend, bezeichnend, reell bedeutend; alle Glieder des schönen vielgebildeten Körpers reden, wie die Bemerkungen aufmerksamer Beobachter näher bekunden, eine ganz bestimmte Sprache.

Die Füße zunächst, die Träger des ganzen ausdrucksvollen Körpers, nehmen, gleich dem schönen vielsagenden Haupte, an den Bewegungen der Seele einen unmittelbaren innigen Antheil; es scheinen gleichsam zwischen den

79) Thiersch. Pindar, Einleitung Th. I. S. 60.

80) „At vero seorsum saltatio haud illi absimilis edebatur, in totidem actus aeque distributa.“ Scaliger Poet. I. 23.

81) Das Wort „Gebehrde“ wird abgeleitet von dem alten Worte bahren, welches früherhin so viel geheißen haben soll als offenbaren, anzeigen, kund thun. d. V.

äußersten Theilen des Körpers gewisse Polaritäts-Gesetze obzuwalten. Wenn zornerglüht das Auge über der Purpurwange flammt, wenn die Hitze des aufströmenden Blutes die zarten Organisationen des Kopfes gleichsam zu zersprengen droht, dann wirkt ein nicht zurückzuhaltendes Aufstampfen des Fußes wie eine plötzliche Entladung, nach welcher der unnatürliche Glanz des Auges gemildert erscheint. — Wenn des Rhythmos melodische Wogen mit siegender Allgewalt uns umrauschen, dann mißt zunächst ganz heimlich und leise der Fuß, gleichsam im stillen Tanz, den herrschenden Takt. Alle anderen Glieder werden weniger von demselben afficirt; nur das Haupt, Anfangs vielleicht zurückgehalten durch die gute Lebensart, die alle inneren Regungen gern verbirgt, wiegt endlich in steigendem Entzücken sich sanft nach dem regelnden Maaß. — Heidenreich sagt: „nicht alle Glieder sind der Bewegung fähig, welche Gefühle und Leidenschaften kopiren können; ausdrucken, andeuten können sie mehrere, als zum Beispiel Auge, „Wange, Mund, allein kopiren nur Hände und Füße. — „Warum interessiren uns aber die Bewegungen der Füße „so außerordentlich, warum erregen diese dem Anscheine „nach so weit vom Sensorium, jene so lebhafte Rührung? „— Die Füße besitzen die meiste Geschwindigkeit und Agilität, haben also das meiste Vermögen, durch Bewegung „Gefühle und Leidenschaften zu mahlen, so wohl den möglichen Figuren als den mannigfaltigen Tempos derselben „nach. An den Bewegungen der Füße muß ferner der „ganze Mensch Theil nehmen. Mahle ich durch Bewegung „der Hände eine Gemüthsbewegung, so wird gerade dadurch nicht der ganze übrige Körper in Bewegung gesetzt, „allein die Fußbewegung hat auf den ganzen sichtbaren „Menschen Einfluß." [82] — So ist denn der Fuß in der That ein Glied von sehr bedeutsamem psychischen Ausdruck. Seine feste Stellung zum Beispiel zeigt Muth und Trotz;

82) C. H. Heidenreich System der Aesthetik. Th. I. S. 169.

das gebogene Knie Furcht und Schwäche; Vortreten Verlangen und Muth; Zurückziehen Abscheu und Furcht; Zurückfahren Schrecken; öfterer Wechsel Zerstreuung und Unruhe; Stampfen zeigt Zorn, Ansehen und Gewalt; Knien endlich Demuth, Unterwürfigkeit und Gebet. — Es würden sich, wenn hier nicht bloße Umrisse einer Pantomimik gegeben werden sollten, leicht noch viele und zartere Nüancen angeben lassen über den pantomimischen Ausdruck der Füße: von ihrer verschiedenen Stellung und deren Bedeutung haben indessen bis zur zierlichen Tanzmeister-Position hinab, nach genau gemessenen Winkeln, nach Schwerpunkt und Gleichgewicht, Andere schon mit ausführlicher Gründlichkeit gehandelt; [83] eben so sind auch, hier beiläufig gesagt, bereits die genauesten Untersuchungen angestellt worden über Bildung ihrer einzelnen Theile zur höchsten Schönheit. [84] Der Fuß war, wie viele Zeugnisse bekunden, bei den Völkern der alten Welt ein sehr wesentlicher Theil der körperlichen Schönheit; auch heut noch sieht man, ungeachtet der fast chinesischen Verkrüppelung durch unser Schuhwerk, [85] sehr auf einen zierlichen Fuß. — Bedeutsam war auch, beiläufig gesagt, noch zu allen Zeiten dieser Theil des Körpers für die Bestimmung des Maaßes; nicht nach Kopflängen, wie unsere jetzigen Künstler, nach dem viel bestimmteren Bau des Fußes berechneten die alten Bildner das Verhältniß ihrer Figuren: [86] und es ließe sich, wenn hier der rechte Ort wäre, noch manches vorbringen zum Vortheil dieser früheren Fußmessung.

---

83) C. F. Michaelis die Kunst der rednerischen und theatr. Declamation. S. 80. 166. u. f.
Sekendorf Vorlesungen über Declamation und Mimik Th. I. S. 121. u. f.

84) J. C. Leuchs. Von der Schönheit des menschlichen Körpers S. 112 u. f.

85) Vergl. P. Camper Dissert. sur la meilleure forme des souliers. (sur les varietes naturelles qui characterisent la physionomie des hommes p. 117. edit. Paris 1791.)

86) Winkelmann G. d. K. p. 340. (Ausg. v. 1776.)

Der Leib, dieser eigentliche Sitz aller inneren rein physiologischen Lebensthätigkeit, hat nur einen geringen Ausdruck in seinen Bewegungen; doch deutet das Aufrechthalten desselben auf Festigkeit und Muth; zurückgeworfen zeigt er Stolz an; vorwärts gebogen Herablassung und Mitleiden; niedergebeugt Ehrerbietung; niedergeworfen endlich drückt er Demüthigung und Unterwerfung aus. 87)

Die Schultern haben gleichfalls nur wenige Beweglichkeit, und folglich nur einen geringen Ausdruck. Bewunderung hebt dieselben leicht empor; Schmeichelei verleiht ihnen eine eigenthümliche, durch das Wort nicht näher zu bezeichnende Beweglichkeit. Die Furcht vor unangenehmen körperlichen Berührungen zieht sie, wie krampfhaft in die Höhe; und diese, der unwillkührlichen Contraction der Muskeln gemäße natürliche Aeußerung des physischen Schmerzes führt uns denn auf das mehr conventionelle Achselzucken, welches in verschiedenen Modificationen Gleichgültigkeit, geheucheltes Mitleid, Mißbilligung, Spott und Verachtung ausdrückt. Diese Bewegung kann indessen nie schön seyn, denn der Hals wird unverhältnißmäßig dadurch verkürzt, und der ganze Körper bekommt dadurch immer ein gewisses betrügerisches oder doch widrig sclavisches Ansehen.

Die Arme haben, abgesehen von der so bedeutsam bezeichnenden Hand, an sich schon einen so mannigfaltigen Ausdruck, daß ganze Bogen unseres Werkes diese redende Fülle noch nicht umfassend schildern würden. Der hängende Arm zum Beispiel verkündet stets einen passiven, der gehobene dagegen einen aktiven Zustand. Der gerade vorgestreckte Arm ist stets demonstrativ: zwei frei empor gehobene Arme aber sind ein energisch schöner Ausdruck einer ohne weitere conventionelle Formen innig zum Himmel flehenden Seele. Die vorn verschlungenen Arme zeigen angestrengtes Nachdenken, angespannte Beobachtung an; der Geist mag in solchem Augenblick auch durch kein un-

87) Vergl. Michaelis a. a. O. p. 166.

willkührliches Spiel der Hand gestört seyn: die nachlässig auf den Rücken gekreuzten Arme zeigen dagegen phlegmatische, wohl behagliche Gemächlichkeit. Widerspruch und trotzender Zorn setzen beide Arme kräftig in die Seite; ruht die ausgebreitete Hand dabei nachlässig auf den Hüften so ist dies ein Zeichen einer ganz besonderen Verwunderung. — Den großen Reichthum dieser mannigfaltig ausdrückenden Bewegungen genügend zu bezeichnen, brauchen wir nur zu bemerken, daß Michaelis ein hundert und neun und dreißig Fundamental-Stellungen der Arme angiebt, die zum größten Theil, wie erläuternde Kupfer daselbst beweisen,[88] neben einem höchst charakteristischen Ausdruck noch Adel und Schönheit zeigen. Das von Quintilian vorgeschriebene, und nach ihm wahrscheinlich auf die französische Bühne übertragene Gesetz, die Arme nicht über die Augenhöhe empor zu heben, ist wohl, selbst für Redner längst als gänzlich conventionell und unstatthaft anerkannt worden; jene Regel ist nur anwendbar auf den ruhigen Dialog, nicht aber auf den kühneren Schwung der Leidenschaft. — Die höchste Grazie des menschlichen Körpers entfaltet sich vielleicht, in der ausdrucksvoll schönen Bewegung der Arme; unnennbare Zauber ergießt ihr holdes Wechselspiel, im Schmuck der höchsten Wohlanständigkeit, über ein weibliches Wesen; daher sagt denn ein alter Schriftsteller:

„Und wenn du eine Stimme hast, so singe;
„Und wenn du leichte Arme hast, so tanz.[89]

Es ist, hier beiläufig gesagt, sehr zu bedauern, daß jetzt nur einzig mit den Füßen getanzt wird, daß die Cheironomie oder der Händetanz der Alten so ganz verloren gegangen ist. Fünf armselige zierlich gedrehete Positionen der Arme bilden jetzt das Fundament aller ihrer Bewegungen im theatralischen Tanz, der noch meistens überall die Gesetze der Pariser Schule unumstößlich anerkennt, obgleich

88) Michaelis a. a. O. S. 97.
89) Si vox est canta, si mollia brachia salta. Ovid. Am. I. 595.

alle anderen Künste sich, zu ihrem nicht geringen Vortheil, längst von dem Einfluß des französischen Geschmacks losgesagt haben. Noverre selbst, obgleich er sich gegen alle Positionen, und gegen alle maschinenmäßige Rundung der Arme erklärt, verlangt doch eigentlich wenig mehr als ein zierliches sogenanntes porte-bras; ja er macht es sogar einer gewissen Tänzerin zum besonderen Vorwurf, daß sie hauptsächlich nur mit den Armen getanzt habe. [90] Der gesellschaftliche Tanz unserer Zeit nimmt die Arme und Hände nur höchstens zum Festhalten in Anspruch, bei den Bewegungen des Tanzes selbst könnte man aber der Arme füglich entbehren. Gänzlich verschwunden ist in unserer Zeit die schöne Allemande, dieser reizende, ausdrucksvolle Händetanz, der im Suchen und Finden, im gemeinsamen heiteren Dahinwallen, in Trennung und neuer reizenderer Umschlingung Leben und Liebe so bedeutsam nachspielt. Ein bereits mehrfach angeführter Schriftsteller sagt von diesem Tanze: [91] „man sollte kaum glauben, daß mit zwei „Paar Händen, die sich beinahe immer angefaßt halten, „so viele Wendungen, Verschlingungen und Entwickelungen „gemacht werden können. Wenn alles mit Leichtigkeit und „Grazie ausgeführt wird, so ist dieser Händetanz ungeachtet seiner Simplicität, auch für die Zuschauer sehr unterhaltend, und der schöne biegsame Arm einer Dame kann „sich dabei in vortheilhaften Lagen zeigen.“ — Jetzt kann man von der Schönheit einer taktgeregelten Armbewegung nur noch eine Vorstellung bekommen durch den rasch dahin stürmenden römischen Saltarello, von dem gesagt wird: „es ist ein Tanz, bei dem der ganze Körper in gleichen „Anspruch genommen wird, ja in dem die Arme fast mehr „tanzen als die Beine. Die Bewegungen sind unendlich „mannigfach, aber doch von gewissen Gesetzen geleitet, „und die natürliche Grazie des römischen Volks giebt ihnen

90) Noverre lettres sur la Danse T. IV. p. 79. (edit. Petersb. 1804.)

91) Vieth. Encyclop. d. Leibesübungen Th. II. S. 440.

„einen hohen Reiz.“ [92] — In der That entfaltet eine italiänische Bäuerin in diesem, wahrscheinlich aus der uralten Eheironomie entspringenden Nationaltanz mehr Grazie, als man irgendwo wahrzunehmen Gelegenheit hat im weiten glänzenden Ballsaal.

Die Hand, dieses bewundernswürdige Meisterstück der göttlichen Weisheit, ist, wie Aristoteles sagt, dem Körper, was der Seele der Verstand ist. [93] Freie und künstliche Hände bekam mit der Bildung zum aufrechten Gange der Mensch; durch sie ward er ein Kunstgeschöpf, fähig alles zu lernen, ward gleichsam selbst eine lebendige Kunst. [94] Welch einer Fülle von Bewegungen sind die Hände an sich und unter sich fähig, [95] welche verschiedenen Lagen und Stellungen, deren Michaelis vier und funfzig verzeichnet, [96] und die noch anderweitig zu vermehren sind, [97] vermag die Hand anzunehmen: wie bedeutsam ist ihr Ausdruck in der Berührung anderer Theile des Körpers. Die Hand auf der Stirn ist unter verschiedenen Modificationen ein allgemein verständliches Zeichen von Schmerz und Kummer; von Ueberlegung und Nachsinnen. Die Beschämung deckt die Augen mit der Hand; auf dem Munde deutet sie Schweigen, auf der Brust Betheurung, Ehrgefühl, inniges Verlangen an. Das weite Schauen hält die Hand schirmend über das Auge; physisches Wohlbehagen

92) W. Müller. Rom. Römer. Römerinnen Th. I. S. 49. Vergl. B. Pinelli Costumi pittoreschi di Roma. p. I. IV.

93) Aristot. Problem. sect. XXX. quaest. 4.

94) Herder Ideen z. Philos. d. Gesch. d. Menschheit Th. I. S. 228.

95) Motionum in manibus differentiae quaedam a doctis numerantur: est enim manuum connexio, consertio, compectinatio, agitatio, commutatio, complosio, dejectio, elatio, jactatio, adductio, compressio, dilatatio, aliique modi in humana vita consueti.
(L. Cresollii vacationes autumnales, sive de perfecta orationis actione p. 292.)

96) Michaelis a. a. O. p. 166.

97) G. de Lairesse. Neu eröffnete Schule der Zeichenkunst. Pl. XII. u. XIII.
Sekendorf Vorles. üb. Decl. u. Mimik. Kpf. Pl. I.

klopft leise den Leib. Schnippchen schlägt die Hand bei pfiffigen Streichen; Freude und Schadenfreude klatschen mit den Händen: Verzweiflung ringt, Andacht faltet die Hände. — Quintilian meint, daß wenn die anderen Theile des Körpers eigentlich nur mehr die Rede unterstützen, man doch von der Hand behaupten könnte, sie spräche selbst. [98] Demnach sagt denn ein anderer berühmter Schriftsteller von dem pantomimischen Ausdruck der Hände: [99] „mit „denselben können wir verlangen, versprechen, rufen, ver„abschieden, drohen, bitten, flehen, verweigern, verneinen, „fragen, bewundern, zählen, bekennen, bereuen, fürchten, „uns schämen, zweifeln, belehren, befehlen, anreizen, auf„muntern, betheuren, bezeugen, anklagen, verdammen, los„sprechen, beleidigen, verachten, herausfordern, Verdruß „zeigen, schmeicheln, Beifall geben, segnen, demüthigen, „spotten, uns versöhnen, uns empfehlen: können ferner „Freude, Entzücken, Mitleid und Betrübniß, Zorn, Ver„zweiflung und Verwunderung dadurch zeigen. Wir schreien „und schweigen mit den Händen, und was nicht alles „mehr noch! mit so großer Mannigfaltigkeit und Abwechse„lung, als mit der Zunge." — Die Hand, Kleinod und Ehre der Menschheit, Siegel unseres hohen göttlichen Adels, [100] bildet also einen sehr mannigfachen und höchst energischen Ausdruck des Inneren, eine mächtig beredte Sprache der Seele.

Die Finger, als gesonderte bedeutsame Glieder eines ausdrucksvollen Ganzen sind in ihrer charaktervollen Sprache — zum Beispiel als zeigend, drohend, spottend, schwörend u. s. w. — zu bekannt, als daß wir hier von denselben weitläuftig zu reden nöthig hätten: überdies wird an den unten verzeichneten Orten [101] bereits ausführlich gehandelt von ihrem reichen pantomimischen Ausdruck.

98) Quintilian lib. XI. cap. 3.

99) Montaigne Essais T. IV. p. 207. (edit. Lond. 1769.)

100) Lavater Physiogn. Fragm. Th. III. S. 105.

101) L. Cresollii vacationes autumnales etc. lib. II. p. 351. 365.

Sekendorf Vorles. üb. Declam. u. Mimik Th. II. S. 169 u. f.

Der Hals, dieser höchst gelenkige, der mannigfachsten Wendungen fähige Träger des erhabenen Hauptes, ist in seinen feinen Nüancirungen der Haltung und Bewegung gleich bedeutsam für Pantomimik und Physiognomik: beide sind, hier beiläufig zu bemerken, einander nahe verwandt; denn es gewinnt diese, wie Schiller sagt, ihren Ausdruck erst durch verfestete Bewegungen, durch in Züge übergegangene Gebehrden. [102] — Mit lang gerecktem Halse schaut die Neugier umher: Mißbilligung neigt denselben leicht auf die Schulter. Der Stolz richtet den Hals gerade empor, und scheint demselben von der angeborenen Beweglichkeit etwas zu rauben: tiefes Nachdenken, Kummer, Verlegenheit, Schaam, körperliche und geistige Schwäche neigen denselben vorwärts in sehr verschiedener Weise. Herder sagt: „der Hals ists, der eigentlich exserirt, nicht was der „Mensch in seinem Haupte ist, sondern wie er sein Haupt „und Leben trägt. Hier der freie edle Stand, oder das „geduldige Vorstrecken ein Opferlamm zu werden; oder die „starke Herkulesveste. [103]

Das Haupt nun, dieser erhabene Sitz aller höheren geistigen Thätigkeit, spricht nach dem Vorigen meistens nur durch die bedeutsamen Bewegungen des Halses; doch hat es in dieser Weise, abgesehen von seinen einzelnen mächtig beredten Theilen, einen sehr vielseitigen Total-Ausdruck. Das Vorstrecken und Zurückwerfen des Kopfes, sein Schütteln, Nicken, Wiegen u. s. w., wie bedeutsam: Aufmerksamkeit, Mißbilligung, Bejahung, Verneinung oder banger Zweifel sprechen sich in unendlich mannichfacher Nüancirung aus in jenen Bewegungen. Montaigne sagt daher: „mit dem Haupte laden wir ein und weisen auch ab. „Wir gestehen, läugnen, strafen Lügen, heißen willkommen, „verehren, bezeigen Achtung und Verachtung: wir fragen, „machen irre, scherzen, klagen, liebkosen, schelten, geben

102) Schiller. Ueber Anmuth und Würde (kl. pr. Schr. Th. II. S. 252.)

103) Herder Plastik. S. 73.

„uns schuldig, trotzen, vernehmen, drohen, versichern u. s. „w.“ [104] — Von den ausdrucksvollen Bewegungen des Hauptes handelt noch mit seltener Ausführlichkeit ein anderer bereits angeführter Schriftsteller, [105] auf den wir denn hier wegen des Weiteren verweisen können.

Das göttliche Antlitz nun endlich selbst, dieser klare Spiegel der Seele — wie Sandrart sagt, der Zeiger an dem Uhrwerk des Herzens [106] — wie mannigfaltig ausdrucksvoll ist es, wie bestimmt und deutlich reden hier alle Mienen. Sie flehen, drohen und schmeicheln, sie drücken Trauer und Freude, Haß und Liebe aus; und ihr Ausdruck gilt oft mehr als alle Worte. [107] Hier zeigt sich auf der sonst wenig beredten Wange das holde Erröthen der sittigen Schaam, das Glühen des Zorns, der dunkle Purpur der Schande und Schmach, das Erbleichen der Furcht, das starrende Erblassen des Schreckens und Entsetzens. — Lüsternheit und sinnliche Reizung mahlen sich in der geringen Bewegung des Kinns; und selbst die starr hervorragende Nase kann sich noch verächtlich rümpfen, und kräuseln, wodurch sie denn Mißfallen und Ironie, Spott und Hohn tief bedeutsam ausdrückt. Die leicht emporzuckenden Nasenflügel sind ferner ein deutliches Zeichen des, die übrigen Gesichtszüge sehr entstellenden Zorns: der weise Künstler, welcher im belvederischen Apoll den schönsten der Götter bilden wollte, legte daher hauptsächlich in die Nase den Ausdruck des zornigen Unmuths. [108] Die Augenbraunen, obgleich sie nur zwei sehr einfache Bewegungen haben, reden dennoch: Zusammengezogen zeugen sie Trauer und Verdruß, emporgehoben Verwunderung und Freude. Plinius sagt von denselben: „sowohl zugleich als auch einzeln

---

104) Montaigne Essais T. IV. p. 208. (edit. Lond. 1769.)

105) L. Cresollii vacationes autumnales etc. p. 100—130.

106) Sandrart deutsche Academie der edlen Bau, Bildhauer und Mahlerkunst Th. I. S. 78.

107) Quintilian lib. XI. cap. 3.

108) Winkelmann, Gesch. d. Kunst, p. 321 (Ausg. v. 1776.)

„für sich sind sie beweglich, und in ihnen ist ein Theil „der Seele. Wir verneinen und bejahen mit denselben: „auch zeigen sie am meisten den Uebermuth an. Der Stolz „hat zwar anderswo seine Quelle, in den Augenbraunen aber „ist sein Sitz: im Herzen entsteht er, hier aber äußert er „sich, hier haftet er fest; denn es findet sich am ganzen „Körper kein anderer Theil, wo er so erhaben, so abgeson„dert und allein wäre, als hier. [109] Der Mund nun, dieser holde Sitz der Grazie, ist auch schweigend selbst ein klarer, mächtig beredter Ausdruck des Innern; denn die Lippen haben nächst den Augen die meiste und nüancirteste Bewegung, auf welche die Leidenschaften einen besonders bedeutsamen Einfluß haben. Holdselig lächeln die Lippen in tausendfach verschiedenem Ausdruck des kindlichen Frohsinns wie des leichtfertigen Muthwillens: sie sind aber auch der Sitz der Ironie, des Spottes und der Schadenfreude, bis hinab zu dem höllischen Lächeln des Hohns und der Bosheit. Auf der emporschwellenden Oberlippe wohnt die stolze Verachtung, der still verhaltene Groll, dessen Aeußerung sich hier in unendlichen Modificationen steigert bis zur thierischen, Zähne-fletschenden Wuth. Krampfhaft zucken die Lippen in heftiger innerer Bewegung; sie beben leise in schöner stummer Rührung; und sind auch, leicht zusammen gedrückt, ein natürlicher Ausdruck der Verschwiegenheit. Lavater sagt: „alles liegt in „dem menschlichen Munde, was in dem menschlichen Geiste „liegt — der Mund in seiner Ruhe und der Mund in „seinen unendlichen Bewegungen — welch eine Welt von „Charakter! wer will aussprechen was er ausspricht, selber „wenn er schweigt." [110] — Die Stirn in ihren einfachen mit den Augenbraunen in Verbindung stehenden Bewegungen ist nicht minder bedeutsam. An ihrer Wölbung zeigen sich, auf und nieder ziehend, die Gewölke,

109) Plinius nat. Hist. lib. XI. cap. 37.
110) Lavater Physiogn. Fragm. Th. III. S. 121.

welche das Licht der Seele verdunkeln: sie ist eine Tafel, [111] auf der jede Regung des Innern leserlich verzeichnet steht. Hier ist der Sitz der Schaam, wie des Verdrusses und des Zorns: Plinius nennt die Stirn den Anzeiger der Traurigkeit und auch der Heiterkeit, der Sanftmuth und der Strenge. [112] Von dem Ausdruck derselben, über den sich Andere noch ausführlicher verbreiten, [113] ließe sich, hauptsächlich in physiognomischer Hinsicht, leicht ein besonderes [114] Werk schreiben. — So ist denn Alles am erhabenen menschlichen Haupte bedeutsam ausdrückend; redend durch mannigfache Bewegung. Selbst das Haar, diese Schlinge und Seidenbande des Amor, [115] sträubt im gräßlichen Entsetzen sich wild und starrend in die Höhe: das Ohr allein ist, bei uns wenigstens, ohne merkliche Regung, ohne lebendigen Ausdruck. Vom herabfließenden Haupthaar größtentheils verborgen lauscht es begierig der wogenden Schwingung des Schalles; der, wie früher schon erwähnt ward, die Seele unter allen Sinneneindrücken am heftigsten erregt. Sollte nun alle innere Bewegung, die durch das Ohr bewirkt wird, sich an demselben auch zugleich noch wieder ausdrücken, so würde die mannigfache äußere Thätigkeit desselben dem klaren Aufnehmen neuer folgender Klänge nothwendig hinderlich seyn, und darum blieb denn wohl dieser Theil des ausdrucksvollen Hauptes in sprachloser Ruhe. — Das Auge aber endlich, diese offene Lichtpforte der inneren Lebensgeister, redet mehr als alle übrigen Theile des vielsagenden Körpers. Es schweigt nie, ist stets ein klarer unzweideutiger Ausdruck des Inneren: keine Regung keimt hier auf, so leise und still verborgen, daß sie sich nicht abspiegeln sollte in jenen schimmernden

111) Herder Plastik. S. 68.
112) Plinius loc. cit.
113) G. J. Vossii tract. philol. de Rhetor. lib. VI. c. 11. Cresollius loc. cit. p. 151—161.
114) Lavater a. a. O. Th. IV. p. 219.
115) Herder Plastik S. 73.

Kryſtallen. „Das Auge gehört der Seele näher an, als „irgend ein anderes Werkzeug; es ſcheint ſie zu berühren, „und an allen ihren Bewegungen Theil zu nehmen; es „drückt ihre lebhafteſten Leidenſchaften, und die ungeſtüm„ſten Regungen ſowohl, als die gelindeſten Bewegungen „und zärtlichſten Empfindungen aus; es zeiget ſie in völli„ger Stärke, ſo rein, wie ſie entſtehen; es pflanzet ſie „durch ſchnelle Bewegungen fort, die Feuer, Wirkſamkeit „und das Bild der Seele, von der ſie herkommen, in „eine andere Seele bringen. Das Licht des Gedankens, „und die Hitze der Empfindung, werden zugleich vom „Auge empfangen und zurückgeworfen: es iſt der Sinn „des Geiſtes, und die Sprache des Verſtandes.“ [116] — So bedarf denn das Auge keines weiteren erläuternden Wortes, ſein Ausdruck erſcheint vollkommen ſelbſtſtändig für den geübten Beobachter, es bildet für ſich allein ſchon eine Art der Rede. [117] Heiterkeit zeigt der Augen Glanz, Trauer ihre Bewölkung. „Durch die Bewegung entſtehen „die geſpannten und ſchlaffen, ſtolzen, wilden, ſanften und „finſteren Augen. — Bisweilen erſcheinen ſie ſtarr und „ſtaunend oder auch matt und träge; regſam und muth„willig, ſchwimmend und wollüſtig, blinzelnd und gleich„ſam liebeſüchtig, fordernd und verſprechend. [118] — In den Augen zeigen ſich Mäßigung und Sanftmuth, Mitleid und Wohlwollen, Liebe und Haß. Sie ſind erhoben im ſtillen Gebete, ſind niedergeſchlagen im Unwillen, in Schaam und Muthloſigkeit: ſie brennen im Zorn, und rollen umher bei Zweifel, Angſt und wilder Leidenſchaft. Ferner können ſie drohen und ſchmeicheln; leichter Flatterſinn und ernſtes Nachdenken mahlen ſich in ihnen. Sie verdunkeln ſich und flammen auch, zeigen Demuth und Beſcheidenheit, Stolz und Majeſtät. „Ja gewiß! in den Augen wohnt „die Seele — ihnen entquillt die Thräne des Mitleids;

116) Buffon Allg. Hist. d. Nat. Th. I. Abth. II. S. 243.
117) Cicero de orat. lib. III. cap. 59.
118) Quintilian lib. XI. cap. 3.

„wenn wir das Auge küssen, glauben wir die Seele selbst „zu berühren." [119] — Zu den mannigfaltigsten Betrachtungen hat frühe schon das Auge in seiner innigen Beziehung zu der Seele Veranlassung gegeben; [120] lange Abhandlungen sind bereits geschrieben worden über dessen pantomimischen [121] und physiognomischen [122] Ausdruck, der im allgemeinen sogar noch nationell zu unterscheiden ist: [123] und dessen ungeachtet ist dies reiche Gebiet in allen seinen Richtungen noch keinesweges erschöpft. Noch sagt zum Beispiel, so weit uns wenigstens bewußt ist, keine Physiologie, warum die Freudenzähre das Auge mit himmlischem Glanze erfüllt, indeß die Thräne des Schmerzes dasselbe augenblicklich verdunkelt. Wenige Beobachtungen nur sind erst angestellt worden über die Gewalt, welche der Ausdruck des Auges äußert auf die Thiere. Der tobend anspringende Hund hängt gleichsam an dem menschlichen Blick, liest im Auge die starke Willenskraft, die hier allein klar und deutlich verzeichnet steht; und selbst der wüthendste Packer ist, wenn er nicht fortgesetzt angeregt oder gehetzt wird, durch furchtlose Ruhe und durch des Auges drohenden Ausdruck von jedem Angriff abzuhalten. Die in unseren Zeiten häufig gesehenen Löwenbändiger, die selbst dem wilden königlichen Tiger gebietend nahen, [124] verdanken

119) Plinius Nat. Hist. lib. XI. cap. 37.

120) Plato in Timaeo p. 552. edit. Lugd. 1590.
Cicero de nat. deor. lib. II. cap. 57. 58.

121) G. Däumer Dissert. de Oculiloquio. (Altorf. 1702.)

122) J. B. Porta de humana Physiognomia lib. III. cap. 1—24.

123) Die Ionier zum Beispiel, die sich in Sprache, Sitte, Kleidung und Lebensweise durch eine üppigere Weichheit von den übrigen Hellenen unterschieden, hatten, wie aus dem Aristophanes zu ersehen, auch schon etwas so Charakteristisches im Auge, daſs der ionische Blick, als Ausdruck des Zarten, Weichen und Schalkhaften in ganz Griechenland gleichsam sprichwörtlich ward. Auch bezeichnet derselbe Dichter noch ein dreistes unverschämtes Anschauen mit dem Namen eines attischen Blickes *Αττικὸν βλέπος* Nub. 1166.

124) Die Herren van Aken und Martin, die jetzt mit ihrer überaus kostbaren Menagerie die groſsen Städte

ihre schreckbare Herrschaft gröſtentheils nur dem Ausdrucke mächtiger Willenskraft im Blicke: wohin also auch das menschliche Auge, selbst bis zum unvernünftigen Thier [125])

Europens bereisen, geben hier Gelegenheit zu interessanten Beobachtungen. d. V.

125) Die Thiere selbst drücken ihre Empfindungen verständlich aus durch Laute, mehr aber noch durch Gebehrden, deren nähere Untersuchung nothwendig eine Stelle finden müſste in einer umfassenden Pantomimik. In der Bewegung des ganzen Körpers wie auch der einzelnen Glieder geben sie ihre inneren Regungen, zum Beispiel Zorn, Lust, Begier u. s. w. deutlich zu erkennen. Man beobachte nur die mannigfaltigen Freudensprünge, mit denen Einige den zurückkehrenden Herrn, oder Andere, nach langem Aufenthalt in dem Winterstalle, die freie Wiese begrüſsen; man betrachte genauer das ausdrucksvolle Spiel der aufmerksam lauernden Ohren und besonders auch des Schwanzes, der als der einzige Körpertheil, den das Bedürfniſs nicht immer wesentlich in Anspruch nimmt, hier ein höchst bedeutsames Glied wird für den Ausdruck des Innern: und man wird zu den interessantesten Resultaten gelangen über das verschiedene Naturell der Individuen gleicher Gattung. Bemerkenswerth ist noch, daſs bei den Thieren derjenige Sinn, welcher am meisten vorherrschend ist, auch stets die gröſste Beweglichkeit hat: man denke hier zum Beispiel nur an das stete Zucken der Nase beim Haasen. Das Auge giebt nach unserer Ansicht einen sicheren Maaſsstab für die gröſseren oder geringeren Seelenkräfte der Thiere; der Ausdruck und die Bewegung desselben gewähren vom schönen, man möchte sagen seelenvollen Auge der Antelopen und einiger anderer Quadrupeden bis hinab zu den beweglichen Stielaugen mancher Crustaceen und zu den regungslosen Gesichtswerkzeugen der vielängigen Libelle und anderer Insekten eine höchst interessante Beschauung. — Hauptsächlich beziehen sich die Gebehrden der Thiere nur auf ihre nächsten Bedürfnisse, auf den Ausdruck ihrer Naturtriebe und auf die ihnen inwohnenden Leidenschaften: durch die Gesellschaft des Menschen wird indessen dieser ursprüngliche Kreis sehr bedeutend erweitert, und geht sogar in rein conventionelle Gesten über; wie zum Beispiel das Kratzen an der Thür beim Begehren des Einlasses, das freundliche Darreichen der Pfote, und andere ähnliche künstliche Abrichtungen mehr. In solchen Spielereien ging man übrigens im Alterthum ungleich weiter als jetzt: die Syharіten lehrten ihre Pferde kunstreich tanzen; Elephanten wurden bei den Römern geschickte Seiltänzer, und Hunde zeigten sich auf dem Theater als kunstgelehrte Pantomimen. Der Hund des Aubry, dessen scenisches Auftreten unlängst in der ästhetischen Welt zu so vielem Lärm Veranlassung gab, ist keinesweges eine neue Erscheinung; Plutarch an der unten verzeichneten Stelle erzählt nämlich: „ein pan-

hinab sich wenden möge, überall nur zeigt es seine siegende Beredsamkeit.

So spricht denn der Mensch in natürlichen tief bedeutsamen Zeichen durch alle seine schön geformten Glieder; deren Succession und Correspondenz im Ausdruck einer und derselben Leidenschaft, wir, so interessant und neu auch das Gebiet ist, dennoch hier unberührt lassen müssen. Am gewichtigsten und eindringlichsten redet indessen der Mensch nur erst durch den pantomimischen Gesammtausdruck: nichts ist untrüglicher, als was der ganze Körper ausspricht.[126] Durch die gleichzeitige Beschauung aller einzelnen Züge und Bewegungen erkennen wir am leichtesten und sichersten jede Regung des Innern, der ganze Körper redet, wie auch noch Cicero sagt,[127] mehr als irgend einer seiner vielsagenden Theile, selbst als die vielgesprächige Hand.

Nach allem diesen nun hat die Gebehrdensprache gewiß ein viel mannigfaltigeres Alphabet als irgend eine Tonsprache; und behält, unbegränzt und unendlich in ihrem Ausdruck wie diese, gegen dieselbe noch in mancher anderen Hinsicht einen Vorzug. Gebehrde allein enthüllt,

---

„tomimischer Schauspieler bediente sich bei einem sehr ver„wickelten Stücke, wozu eine Menge Personen gehörten, „eines Hundes, der alles, was die vorkommenden Handlun„gen und Leidenschaften erforderten auf das Beste nach„zuahmen wußte. — Seine Kunst bewunderte der alte Kai„ser Vespasian der in dem Theater des Marcellus mit zu„gegen war.“ — Einzelne interessante Bemerkungen über den pantomimischen Ausdruck der Thiere finden sich noch zerstreut in folgenden Schriften: Plutarch de solertia animalium. — J. B. Porta de humana Physiognomia lib. I. cap. 9. — Amusement philosophique sur la langue des bestes. Paris 1739. (Ein viel versprechender Titel eines wenig gehaltvollen Buches.) — Hogarth von der Bewegung der Thiere in seinem mehrfach angeführten Werke über die Schönheit S. 59. 81. — Blumenbach über die Liebe der Thiere; im Göttingischen Magazin Jahrg. II. S. 93. — Lavaters Physiognomik an vielen Stellen. — Leuchs in seinem mehrfach angeführten Werke S. 45. u. f. d. V.

126) Herder Plastik. S. 109.

127) Cicero de orat. lib. III. c. 59.

wie schon früher bemerkt ward, unsere innersten Gefühle; sie erscheint als die unmittelbarste Mittheilung der Seelen auf dieser Welt. Ihr Ausdruck ist energisch und vielsagend: ein ganzer Strom von Empfindungen wird hier offenbar in wenigen Momenten; eine Fülle widersprechender Gefühle zeigt oft ganz deutlich ein einziger Augenblick. Durch nichts redet der Mensch bestimmter und unzweideutiger als durch Gebehrden und Mienen; denn es bedient sich, in so fern die Pantomime ihre natürlichen Gränzen als Sprache der Empfindung nicht überschreitet, ihr Ausdruck überall nur natürlicher Zeichen, die durchaus unabhängig sind von irgend einer Uebereinkunft. Man darf hier nicht erst in todten Buchstaben studiren, sondern nur fühlen, Mensch sein, und blind empfinden, wie die Seele in jeder Bewegung auf den Körper wirke; es ist die ewige Natursprache aller Völker. Ihr eigentliches Wesen ist Versinnlichung, und zu dieser hat der Mensch einen eben so allgemeinen Hang als auch eine allgemeine unerlernte Fertigkeit den Ausdruck derselben zu verstehen. Freilich mangelt der Pantomime die specielle Deutlichkeit des Wortes, es zeigt sich hier gleichsam nur ein Verrathen des Innern, dennoch aber wird, wie Schiller meint, der mimische Theil der Unterhaltung nicht selten als der beredteste geachtet. [128] Sprache ist nur Gewölke, an dem jede Phantasie ein anderes Gebilde erblickt; [129] die heiligen Naturzeichen der Gebehrde aber reden bestimmt, untrüglich und mit der Schnelle des Blitzes. Durch die Gebehrdung spricht, wie Herder sich ausdrückt, der Geist unmittelbar zum Geiste. „Keine „Sprache druckt Sachen aus, sondern nur Namen: auch „keine menschliche Vernunft also erkennt Sachen, sondern „sie hat nur Merkmale von ihnen, die sie mit Worten be„zeichnet; eine demüthigende Bemerkung, die der ganzen „Geschichte unseres Verstandes enge Gränzen und eine sehr

128) Schiller. Ueber Anmuth und Würde (kl. pros. Schr. Th. II. S. 254.)

129) Jean Paul. Jubelsenior S. 61.

„unwesenhafte Gestalt giebt. — Und womit rechnet die „Sprache? Etwa mit den Merkmalen selbst? — Nein, „diese Merkmale werden abermals in willkührliche ihnen „ganz unwesenhafte Laute verfaßt, mit denen die Seele „denket. Sie rechnet also mit Rechenpfennigen mit Schäl„len und Ziffern: denn daß ein wesentlicher Zusammen„hang zwischen der Sprache und den Gedanken, geschweige „denn der Sache selbst sei, wird niemand glauben, der nur „zwo Sprachen auf der Erde kennt." — [130]) Dennoch aber ist, wie Herder an einer andern Stelle sagt, der Mensch nur durch die Wortsprache zu seinem künstlichen Geschlechts-Charakter der Vernunft gekommen, und alle Mimik würde ihn nie dahin erhoben haben. [131]) Dagegen bemerkt jedoch ein anderer Schriftsteller von der Pantomime: „wir wissen nicht bis zu welchem Grade des Aus„drucks dieses Mittel hatte gebracht werden können, es hat „aber allen Anschein, daß, wenn die Menschen das Organ „der Stimme nie entwickelt, noch die Kunst der Rede er„funden hätten, die durch das Bedürfniß vervollkommnete „und durch die Leidenschaften belebte Sprache der Gebehr„den beides ganz bequem hätte ersetzen können." [132]) Da wir nur denken durch das Wort — denn das Denken ist gleichsam nur ein leises Sprechen — so käme es bei jener Untersuchung besonders an auf die Bestimmung, in wie fern die Pantomime, eigentlich nur ein natürlicher subjectiver Ausdruck des realen Empfindens und Begehrens, gebraucht werden könnte zur Erzeugung und Darstellung objectiver und abstracter Gedanken und Ideen. Wie in der Tonsprache der ursprüngliche Naturlaut der einfachen Interjection willkührlich erweitert ward zu der reichen Fülle der Wörter, die nach der obigen Behauptung mit dem bezeichneten Gegenstande meistentheils in gar keinem wesentlichen

130) Herder. Ideen zur Gesch. d. Menschheit. Th. II. S. 275.

131) Ebendaselbst. S. 270.

132) St. Arteaga a. a. O. Th. I. S. 424.

Zusammenhang mehr stehen; so müßte denn ebenfalls auch der angestammte Naturausdruck der Geberde bezeichnend vermehrt worden sein nach reiner Convention, was bei der früher nachgewiesenen sehr großen Mannigfaltigkeit ihres Alphabets allerdings wohl möglich gewesen wäre. Es wird auch bereits zugestanden, daß Gedanken, Vorstellungen und Urtheile, wenn auch nicht wirklich durch Geberden ausgedrückt, doch dadurch sinnlich angedeutet werden können. [133] Ein bekannter Forscher in diesem Gebiet meint sogar, [134] daß die Zeichensprache gegen das Wort manches voraus habe in der Darstellung physischer und moralischer, nicht aber intellectueller Begriffe; und der gelehrte Engländer Gilbert Augustin endlich behauptet unbedingt, daß die Gestikulation an sich selbst fähig sey, zum Ausdruck der Ideen gebraucht, und an die Stelle der Sprache gesetzt zu werden; wobei er sich besonders bezieht auf die Taubstummen, und auf die früher erwähnten Pantomimen der Römer. [135] Statt aller weiteren Untersuchung dieser Meinungen führen wir nur hier noch folgende Thatsache an aus den Berichten eines neueren Reisenden, welcher folgendermaßen erzählt: „man hat in Indien eine Art kunstreicher Pantomimen, wovon ich einstmals bei gewissen Nairn in Travankor etwas gesehen habe. Um dieselbe gründlich verstehen und beurtheilen zu können, muß man sich förmlich einstudiren, und hierzu ist vielleicht mehr Fleiß und Mühe erforderlich, als zur Erlernung einer der schwierigsten Sprachen. Die Indier geben vor, daß sie darin nicht nur Leidenschaften und Handlungen schildern, sondern sogar sinnliche und abwesende Gegenstände darstellen, wie zum Beispiel einen Berg, ein Pferd, ein

133) Cludius Grundriß der körperlichen Beredsamkeit, S. 369.

134) Abbé Sicard, Vorsteher des Pariser Taubstummen-Instituts; in Maucharts allgemeinem Repertorium für empirische Psychologie. Th. III. S. 207.

135) C. F. Michaelis, die Kunst der rednerischen und theatral. Declamation S. 159.

„Schiff und andere dergleichen Dinge. Dies bewirken sie „durch verschiedene Gebehrden, deren jede ihre besondere „unabänderliche Bedeutung hat, so daß sie immer nur den„selben und schlechterdings keinen anderen dieser Gegen„stände bezeichnet. Diese Bedeutung der Gebehrde ist aller „Wahrscheinlichkeit nach bloß conventionell, so wie es zum „Beispiel bei uns ebenfalls bloß conventionell ist, daß die „Figur A und die Figur B in unseren Alphabeten nur ei„nen gewissen und keinen anderen Laut bezeichnet. — „Was hiernächst die Leidenschaften anlangt, so werden diese „in dergleichen Pantomimen auf eine sehr treffende Art „dargestellt. Wenn sie z. B. die Liebe charakterisiren wol„len, so wenden sie den Kopf von einer Seite zur andern, „bewegen die Augen, aus welcher Zärtlichkeit und schmach„tendes Wesen hervorblickt, holen leise Seufzer aus der „Brust, und beschleunigen das Steigen und Fallen des „Busens. Um den Zorn darzustellen, setzen sie die Mus„keln der Lippen, der Nase, der Augen und der Stirn, „auf die heftigste Weise in Bewegung. Eben so benehmen sie sich auch in allen andern Fällen." — [156] Der letzte Theil dieses Berichtes beweist, daß die indischen Pantomimen sich, ihrer conventionellen Gebehrden ungeachtet, aufmerksamer um den natürlichen Ausdruck der Leidenschaften bekümmert haben, als unsere europäischen Tänzer, die zum großen Theil noch nicht einmal einen klaren Begriff haben von dem wahren Wesen der pantomimischen Kunst.

In der Gebehrdensprache würden bis jetzt nur besonders natürliche und willkührliche Zeichen des Ausdrucks unterschieden; doch leidet diese Haupteintheilung noch manche Modificationen, die hier wenigstens in Kurzem angedeutet werden sollen. — Werfen wir zuvor einen Blick auf die wunderbare Entstehung der unwillkührlichen Gebehrden, so gewahren wir, daß alle Bewegungen der Seele — obgleich sie, in entfernterer Beziehung auf Zeit und Raum, die

156) S. Ehrmanns neuste Beiträge zur Kunde von Indien Th. III. S. 414.

stets an der Materie haftenden Unvollkommenheiten nicht eigentlich theilen — sich doch bei einiger Stärke jederzeit auch räumlich zeigen in dem veränderten Ausdruck des Körpers: und zwar geschieht diese Correspondenz des Innern und des Aeußern so überaus schnell, daß meistens kein Zeitverfluß dabei wahrgenommen werden kann. Das dabei besonders wirksame Organ ist das Zwerchfell, nach Büffon das vornehmste Werkzeug der inneren Empfindung: [137] mit seinen Bewegungen steht der Ausdruck der einander ganz entgegen gesetzten Gefühle, wie zum Beispiel Lachen und Weinen, Treiben und Stocken der Blutwelle, und die daraus entspringende Veränderung der Gesichtsfarbe in der innigsten Verbindung. Zunächst unter dem Zwerchmuskel liegt bekanntlich nahe der Herzgrube das halbmondförmige Knotennetz oder Sonnengeflecht, ein Ganglion, welches man hinsichtlich seiner bedeutsamen Einwirkung auf die Seele nicht mit Unrecht das Gehirn des Unterleibes genannt hat: in diesem für die inneren Lebens-Thätigkeiten so wichtigen Organ hat man, nach seiner Lage und nach seiner Wechselwirkung mit den Nerven des Cerebral-Systems, denn wohl die letzte physische Ursach jener Erscheinungen zu suchen, deren weitere Erörterung in Absicht auf ihre Entstehung dem Physiologen überlassen bleibt. Wir haben es hier nur zu thun mit der Betrachtung des körperlichen Gesammtausdrucks, und da unterscheiden wir denn bei den unwillkührlichen Bewegungen zunächst diejenigen, welche dem freien Willen der Seele in der Regel durchaus nicht gehorchen, wie zum Beispiel das Starren beim Stocken der Pulse, das Zusammensinken der Ohnmacht, das Zittern der Glieder, wie auch das Erblassen und Erröthen in seinen verschiedenen Modificationen, die Thräne des Kummers und ähnliche Erscheinungen, welche als ein bestimmter körperlicher Ausdruck hier mit angeführt werden müssen, und die man wohl mit dem Namen der physiologischen Gebehrden zu bezeichnen pflegt. — Andere Gesten, wie zum Beispiel

[137] Büffon Allg. Hist d. Nat. Th. I. S. 247.

das Vorstrecken der Hände bei drohender Gefahr, oder auch, im gleichen Falle, das Abwenden der edelsten Theile des Körpers, scheinen zwar ganz unwillkührlich, sind es aber eigentlich nicht: so schnell auch diese Bewegungen geschehen, so kommen sie dennoch von Ueberlegungen her, und zeigen nur die Vollkommenheit der Triebwerke des menschlichen Körpers an, da dessen Glieder dem Befehle des Willens so schnell Gehorsam leisten. — Andere zwar minder unwillkührliche aber doch sehr allgemeine Bewegungen, wie etwa das Halten des Herzens in tiefem Seelenleid, oder das Einsetzen der Arme in die Seite bei heftig scheltendem Zorn, haben wiederum noch eine andere physiologische Ursach: sie geschehen, um die bei dem eben herrschenden Affekt besonders leidenden oder thätigen Körpertheile gleichsam zu kräftigen oder zu unterstützen. Alle diese Gebehrden haben indessen, gleich dem unwillkührlichen leisen Hinneigen zu einem theuren oder angenehmen Gegenstand, noch eine innere geistige Ursach: mehr körperlich nur, ohne eigentlich psychischen Ausdruck, sind dagegen manche andere unwillkührliche Bewegungen, wie zum Beispiel das Zucken der Glieder in heftigem Körperschmerz, der stets zum Lachen reizende Ausdruck der Schlaftrunkenheit, und endlich die taumelnde Bewegung des Rausches. — So verschieden auch die körperliche Gestaltung und Gesichtsbildung der Menschen seyn möge, so sind innen doch sämmtlich alle bisher genannten mehr oder minder unwillkührlichen Bewegungen eigen; die Beobachtung dieses vorübergehenden körperlichen Ausdrucks, dessen unendlich zartere Nüancen hier nicht angegeben werden können, führt also zu allgemeinerern und sicherern Resultaten als die Betrachtung der bleibenden charakteristischen Züge in der Physiognomik. Büffon sagt: „man kann aus der äußerlichen Handlung unterscheiden, was innerlich vorgeht, und aus den Gesichtsveränderungen den Zustand der Seele erkennen; wie aber die „Seele keine Form hat, die sich auf eine materialische Form „beziehen kann, so kann man sie aus der Gestalt des Kör-

„pers oder aus der Geſichtsbildung nicht beurtheilen; ein „übel geformter Körper kann eine ſehr ſchöne Seele enthal„ten.“ [138] Ob nun demnach ein wahrhaft harmoniſch ausgebildeter Menſch auch noch widrig-häßliche und verzerrte Gebehrden zeigen könne, das wäre eine gewiß nicht unwichtige Frage für eine umfaſſende Pantomimik: ſollte ſie verneinend beantwortet werden, ſo würde, da freier Anſtand und würdevoller Adel der Bewegung und des körperlichen Ausdrucks jetzt noch ſo ſeltene Erſcheinungen ſind, daraus hervorgehen, daß der Gang unſerer heutigen faſt nur auf das Intellektuelle gerichteten Ausbildung noch nicht dahin führt, den Menſchen, wie ihn Gottes Weisheit aus Geiſt, Seele und Leib geſchaffen, wahrhaft zu entwickeln in ſeiner harmoniſchen Geſammtbildung. Zu bemerken iſt noch an dieſer Stelle, daß, indem wir den ſichtbaren Ausdruck unſerer Leidenſchaften, ſo weit es möglich iſt, beherrſchen, und veredeln, wir auch zugleich die inneren Gemüthsbewegungen ſelbſt dadurch zügeln. Der heftige Zorn, deſſen energiſche Aeußerung wir durch die ſelbſt bei den unwillkührlichſten Gebehrden noch mehr oder minder wirkſame Kraft des Willens unterdrücken, hat damit auch zugleich von ſeiner inneren Stärke verloren: mit einem Wort, wir bekämpfen die Affekten ſelbſt, indem wir ihres pantomimiſchen Ausdrucks Herr werden. — So wie nun hier die Willenskraft noch ihren Einfluß äußerte auf die unwillkührlichen Gebehrden, ſo gehorchen ſie auch zum großen Theil der Einbildungskraft, dieſem Spiegel der Sinne: [139] die Erinnerung eines gehabten Aergers, die Erzählung einer längſt geſchehenen empörenden That, oder noch mehr, die innere Erregung bei einem nur eingebildeten uns vielleicht bevorſtehenden Zank, röthet die Wange, entflammt das Auge, äußert ſich überhaupt durch einen ſehr merkbaren Ausdruck der unwillkührlichen Gebehrden. Die genauere

[138] Büffon a. a. O. S. 250.

[139] F. J. Flörken, die Leidenſchaften der Menſchen und Thiere. S. 174.

Classification derselben zu beenden könnte man endlich noch allenfalls diejenigen körperlichen Bewegungen hierher rechnen, welche mit fast unbesiegbarer Gewalt aus Angewohnheit gemacht werden, und deren Anzahl überaus groß ist. Wir erinnern hier nur zum Beispiel an das häufige krampfhafte Zucken oder Zerren des Mundes und der übrigen Gesichtszüge; an das sonderbare Drehen des Kopfes, an das eigenthümliche Spiel der Finger u. a. m. Bisweilen sind solche Gewohnheiten von hoher charakteristischer Bedeutsamkeit, und verdienen in so fern wohl einer genaueren Beachtung: öfter aber sind es auch ursprünglich freie, gänzlich ausdruckslose Bewegungen, welche denn, nicht weiter in den Kreis dieser Untersuchungen gehörig, durch ihre beiläufige Erwähnung einen passenden Uebergang bilden zu den willkührlichen Gebehrden, die gleichfalls wieder unter verschiedene Gesichtspunkte zu bringen sind. Zunächst bemerken wir hier diejenigen Gebehrden, welche bei aller Willkühr doch so natürlich und zugleich so klar bezeichnend sind, daß sie allgemein und zu allen Zeiten für denselben Ausdruck gegolten haben. Hierher wären mehr oder minder zu rechnen das Winken als Gebot der Annäherung oder, mit auswärtsgekehrter Handfläche, als Zeichen der Entfernung; das Drohen mit der geballten Faust — der drohende Zeigefinger ist schon mehr conventionell — das Darreichen der Hand als Zeichen der Freundschaft; der schön bedeutsame Handkuß achtungsvoller Zuneigung; das zärtliche Streicheln der Wangen; die ausgestreckten Arme als Ausdruck der Liebe und Sehnsucht; und endlich das Nicken als Aeußerung der Bejahung. Das verneinende Kopfschütteln ist minder allgemein; der Sicilianer zum Beispiel verneint, im reinen Gegensatz der eben erwähnten Bejahung, durch ein wiederholtes Zurückwerfen des Hauptes. Einige noch hierher zu rechnende Gebehrden — wie zum Beispiel das selbst bei den gebildeteren Völkern der alten Welt gewöhnliche Schlagen der Brust, oder das Raufen des Haars im heftigen Schmerz — finden sich jetzt, in dem cultivirten

Europa wenigſtens, nicht mehr; ſie ſind alſo nur intereſſant für eine künftige philoſophiſche Geſchichte des körperlichen Ausdrucks, und ihr Verſchwinden iſt ein untrügliches Zeugniß von der fortſchreitenden Vergeiſtigung der Menſchheit. Schlegel ſagt: „je mehr der Menſch noch ganz in „Sinnen lebt, deſto mächtiger ſind ſeine Leidenſchaften; „Cultur ſpaltet ihre Richtungen, mindert und ſchleift ſie ab; „die gewaltſamſten Zuſtände des künſtlich erzogenen Menſchen, „würden neben der ausſchweifenden Unbändigkeit in der Seele „des freieren kräftigern Wilden nur ein beſonnener Rauſch „ſeyn. Sey es nun Freude oder Betrübniß, was ſich ſeiner „bemächtigt, ſo würden die aufgeregten Lebensgeiſter ihre „Gewalt nach innen zu wenden, und ſeine ganze Zuſammenſetzung zerrütten, wenn er ihnen nicht durch den ge„waltſamen Ausdruck in Worten und Gebehrden Luft „machte.“ [140] Er hält daher, bis der Aufruhr in ſeinem Innern ſich nach und nach gelegt hat, inſtinktmäßig Stunden lang an mit Jauchzen und Wehklagen, mit Freudenſprüngen oder mit wilden Gebehrden des Schmerzes. — Nächſt jener erſten Art der willkührlichen Geſten giebt es eine andere Claſſe, zum Theil noch ſehr analoger, doch aber ſchon mehr conventioneller Gebehrden, die ganzen Völkern während langer Jahrhunderte durch Gewohnheit allgemein verſtändlich ſind; hierher gehören zum Beiſpiel der pantomimiſche Gruß, das Zeichen des Schwurs, und die verſchiedenen Stellungen bei dem Gebet. Alle drei Arten dieſes körperlichen Ausdrucks geben Stoff zu beſonderen Abhandlungen; hier dürfen wir uns indeſſen nur einzelne Andeutungen darüber erlauben. Die verſchiedenen ſtummen Begrüßungen ſind zum Theil höchſt charakteriſtiſch; man denke nur zum Beiſpiel an das ſclaviſche Niederwerfen mehrerer orientaliſchen Völker, und an die dabei häufig vorn gekreuzten Arme als deutliches Zeichen der Selbſtentwaffnung. Auch unſer Entblößen des Hauptes, ſo viel auch

140) A. W. Schlegel. Briefe über Poeſie, Sylbenmaaß und Sprache (Charakteriſtiken und Critiken S. 572)

in manchen Fällen, besonders in unseren rauheren Zonen, ärztlich dagegen einzuwenden wäre, ist ein schönes natürliches Zeichen einer die eigene Würde nicht verletzenden Ehrerbietung: die zahllos verschiedenen höchst charakteristischen Nüancen dieser pantomimischen Begrüßung geben, beiläufig gesagt, denkenden Spaziergängern Stoff zu einer höchst belustigenden Unterhaltung. Andere Arten des Grußes sind indessen auch, ohne allen natürlichen Ausdruck, rein conventionell, und bei manchen Völkern in der That sonderbar genug. Die Tibbu, ein Negerstamm im nördlichen Afrika, bewillkommnen einander nicht nach langer Abwesenheit durch herzlichen Händedruck; sie hocken dagegen in einiger Entfernung von einander auf die Ferse nieder, nehmen ihre Speere in die rechte Hand, kehren sich einander die Rücken zu, und rufen in dieser abgewendeten Stellung einige Zeit lang la, la, la! dann erst nähern sie sich einander und beginnen das Gespräch. — [141] Bei der Betheurung legt sich im natürlichen Ausdruck die Hand auf das Herz; in dem Gelübde hebt sich der Arm fast unwillkührlich zum Himmel empor. Die nach außen gewendete in edler Weise ausgebreitete ganze Hand wäre dabei eine bedeutsame Bezeichnung des All; zugleich ein Ausdruck der höchsten Offenheit, die durchaus nichts verbergen kann, und endlich noch ein äußeres natürlich symbolisches Zeichen der inneren Reinheit; nur die eben gesäuberte Hand sollte man billig zu Gott erheben im hoch heiligen Schwur. Der gen Himmel gerichtete Zeigefinger deutet dabei leicht verständlich hinauf zu dem großen einigen Gott: drei emporgestreckte Finger aber bezeichnen im Schwur bedeutsam die ewige Trias. — Sehr mannigfaltig ist endlich die verschiedene Stellung beim Gebet: mehrere ältere Völker zum Beispiel beteten höchst natürlich mit ausgebreiteten leicht emporgerichteten Armen; andere falteten die Hände verkehrt über den Kopf; noch

141) Lion, Reise im nördlichen Afrika. (S. Spikers Journal der neuesten Land- und Seereisen. Jahrg. 1822. Aprilheft S. 355.)

andere legten sie gekrümmt in den Nacken. Die alten Hebräer stemmten die geballte Faust auf den Rückgrad und auf die Stirn; und zur Zeit der Kreuzzüge beteten die Christen häufig mit ausgespreizten Fingern: in älteren Gemälden sieht man auch bisweilen die schöne und zugleich sehr innige Geste der im Gebet leicht erhobenen und flach zusammengelegten Hände. Das wirkliche Falten derselben gilt bei vielen Völkern als ein Ausdruck der Selbstentwaffnung, als ein gleichsam eigenwilliges Fesseln; auch bezeichnet es, da die meisten Verrichtungen der Hände nicht wohl entbehren können, ganz natürlich eine völlige körperliche Unthätigkeit, und wird so eine dem Gebet sehr entsprechende Geste: wenn die Seele bei Gott ist, soll der Körper durchaus nicht mit irgend etwas Anderem beschäftigt seyn. Von den demnach in heutiger Weise zum Gebet gefalteten Händen zeigen indessen die Bildungen des Alterthums keine Spur, [142] es scheint, als gehöre diese Geste erst den späteren Zeiten an. Die früheren Christen pflegten häufig im Gebet auf den äußersten Spitzen der Zehen zu stehen, [143] eine Stellung, die schon dem Gottesdienst der Vorwelt angehört, [144] und von der wir eine klare Anschauung bekommen durch ein altes Bildwerk. [145] Ein Priester in heiliger Function stehet hier, die Hände bedeutsam erhoben, auf den äußersten Spitzen der Zehen in einer ätherisch schwebenden Stellung, ähnlich der, welche, die Gränzen der gewöhnlichen Muskelkraft und den natürlichen Fall des Schwerpunkts überschreitend, in dem magnetischen Hellsehen so häufig vorkommt. Wie die Blume sich ewig zu ihrem geistigsten Elemente, zum Lichte, neigt, so strebt in hellen seli-

142) Sekendorf Vorles. üb. Declam. und Mimik. Th. II S. 175.

143) Christiani olim in precibus pedem solebant summa animorum consensione attollere, ut prae amore sempiterni domicilii, studioque magno coelestium, jam evolare viderentur. (L. Cresolii vacationes autumnales etc. p. 588.)

144) Multis dum precibus Jovem salutat stans summos resupinus usque in ungues etc. (Martial. lib. XII. ep. 78.)

145) Antichità di Ercolano vol. VI. tav. 57.

gen Augenblicken die Psyche hinauf zur Heimath zum Urquell ihres Seyns, und hebt von allmächtiger Sehnsucht getrieben, den Körper selbst über die beengenden Gesetze der Stoffwelt empor. — Dieser aufstrebende überirdische Ausdruck betender Verzückung findet seinen vollkommenen Gegensatz in dem, vom zermalmenden Gefühl der eignen gänzlichen Nichtigkeit zum Staube nieder geworfenen Antlitz der Orientalen: diese beiden bedeutsamen Stellungen umschließen gleichsam allen übrigen körperlichen Ausdruck des Gebets. Das stille demüthige Niederknien beugt sich zwar auch noch in heiliger Ehrfurcht vor dem Herrn: dessen großer Huld und Gnade aber gewiß, bleibt das Haupt dabei noch aufgerichtet, und der Blick kann sich frei und vertrauungsvoll emporheben zu Ihm, der uns stets mit Wohlthaten überschüttet, und dessen weise Güte uns auch zu unserer Freude verliehen hat den schönen, ausdrucksvollen, Seele spiegelnden Leib. — Andere conventionelle Gebehrden wiederum haben zwar eine noch geringere Beziehung zu ihrem bezeichneten Begriff; sie sind aber dennoch als ein Uebereinkommniß früheſter Zeiten allgemein bekannt, und werden auch wahrscheinlich für alle Zeiten gleich bedeutungsvoll bleiben. Hierher wären etwa zu rechnen das uralte Händeklatschen [146] der Freude und des Beifalls; das regsame Fingerspiel oder Männerchenmachen des neckenden Hohnes; das Achselklopfen vornehmer Zutraulichkeit; der an die Nase gelehnte Zeigefinger des lauschenden Schleichers u. a. m. — Eine besondere Classe der willkührlichen Gesten bilden ferner noch die nachahmenden oder mahlenden Gebehrden, deren Gebiet sehr umfassend ist. Der Mensch hat zur Nachahmung einen fast unwillkührlichen Hang; ein großer Theil der Ausbildung beruht bei dem heranwachsenden Kinde einzig auf jenen Trieb: Aristoteles meint, daß der Mensch

146) Darum, daß du mit deinen Händen geklatschet und mit den Füßen gestampft hast in hohnischer Freude über das Land Israel, darum siehe will ich meine Hand über dich ausstrecken, und dich den Heiden zur Beute geben. (Ezechiel XXV. 6. 7.)

in dieser Hinsicht den Affen selbst noch bei weitem übertreffe. [147] Diese angeborene Neigung nun äußert sich auch besonders merklich in dem Ausdruck der Gebehrden. Fast unwillkührlich wiederholt man in der Erzählung eines gehabten Streites die dabei vorgekommenen Bewegungen. Personen, die lange Zeit vertraulich mit einander umgehen, bekommen durch eine unbewußte Nachahmung merkliche Aehnlichkeit in den körperlichen Bewegungen, deren eigenthümliche Angewohnheiten sogar auf diese Weise öfter mit übertragen werden. Im Theater ahmt der sehr lebhaft ergriffene Zuschauer oft ganz bewußtlos alle Mienen und sogar manche Bewegungen des Schauspielers in schwächerem Grade nach: „sein Gesicht wird zum Spiegel, der alle die „abwechselnden Gebehrden der auftretenden Personen, Ver„druß, Spott, Neugier, Zorn, Verachtung, getreu zurück„wirft." [148] Wenn eine höhere Cultur des Geistes diesen nachahmenden körperlichen Ausdruck nicht fesselt, so geht er sogar über in wirkliche pantomimische Handlung. Redet zum Beispiel bei den Irokesen ein tapferer Streiter mit der ihm natürlichen Lebhaftigkeit der Gebehrde von seinen kriegerischen Thaten, dann äußert sich dabei eine stets wachsende Theilnahme in den körperlichen Bewegungen aller Hörer: endlich springen sie begeistert auf, fangen an zu tanzen, und stellen im nachahmenden gleichsam extemporirten Ballet alle erzählten Begebenheiten mit solcher Lebhaftigkeit und Natürlichkeit dar, als wären sie selbst wirklich dabei gewesen. [149] — Die Bewegungen und Veränderungen des menschlichen Körpers selbst bilden die nächste Sphäre dieser bedeutsam nachahmenden Gesten; der denkende pantomimische Künstler findet in ihnen ein weites Feld zur Bereicherung seiner körperlichen Beredsamkeit, und auch das Leben selbst bedient sich dieser nachahmenden Bewegungen

147) Aristot. Poet. cap. IV.

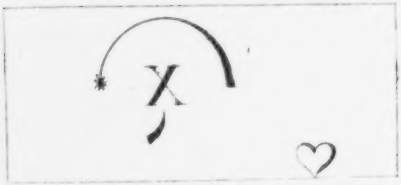
148) Engel Mimik. Th. I Br. 8. S. 87.

149) S. J. Baumgarten allg. Gesch. d. Länder u. Völker von Amerika Th. I. S. 240.

bisweilen als einer höchst eindringlichen Sprache. „Wenn „der Erzieher seinen jungen Telemach über eine unanstän„dige Stellung, über eine unschickliche Handlung beschämen „will; so macht er sie ihm gerne mit ein wenig Karikatur „wieder vor: wenn die Französin ihr gnädiges Fräulein zu „einer Grazie in Mienen und Bewegungen bilden will; „so zeigt sie ihr das nachahmungswürdige Muster dieser „Grazie an sich selbst: und wenn ein Verklagter sich vor „dem Richter rechtfertigen soll, warum er zuerst bei einem „Zanke ausschlug? so ahmt er, während der Erzählung „des Vorfalls, alle die beleidigenden Mienen und Stellun„gen vergrößert nach, auf die ein Mann von Ehre, wie „er, doch unmöglich anders, als mit einer Ohrfeige ant„worten konnte." [150] — Die Art und Weise nun, wie ein Mensch die Bewegungen eines anderen nachahmt, ist wiederum für den aufmerksamen Beobachter von hoher Bedeutsamkeit; besonders anwendbar wird hier Jean Paul's treffender Ausspruch: „nie zeichnet der Mensch den eigenen „Charakter schärfer als in seiner Manier einen fremden zu „zeichnen." — Nächst dem körperlichen Ausdruck des Menschen selbst, drücken die nachahmenden Gebehrden am deutlichsten viele Aeußerungen des thierischen Lebens aus, wie zum Beispiel in den Knabenspielen den Stolz des sich brüstenden Rosses, den Flug der Vögel u. a. m: ferner können sie überhaupt noch alle Bewegungen darstellen in Hinsicht auf Schnelle oder Langsamkeit, wodurch sie denn zu einer deutlichen Bezeichnung des Zeitverflusses selbst werden; und endlich mahlen sie sogar auch noch völlig verständlich manche räumlichen Vorstellungen. Der mit ausgebreiteten Armen beschriebene Halbkreis zum Beispiel deutet unzweifelhaft auf einen weiten körperlichen Umfang; die flach erhobene Hand hingegen bezeichnet die Größe, oder, wenn das Haupt zugleich dabei erhoben ist, die merkliche Höhe irgend eines Gegenstandes. Längere, aus verschiedenartigen Begriffen

150) Engel Mimik a. a. O. S. 85.

zuſammengeſetzte Redensarten laſſen ſich ſogar noch durch ſolche natürlich mahlende Gebehrden mit der völligen Klarheit des Wortes ausdrücken. Die Italiänerin zum Beiſpiel, beſcheidet, von lauſchenden Horchern umgeben, den Geliebten durch wenige ſtille Zeichen. Sie beſchreibt mit dem Zeigefinger einen aufwärts gebogenen Halbkreis von der Rechten zur Linken, oder von Oſten nach Weſten; legt ſodann beide Zeigefinger kreuzweis zuſammen in Form einer römiſchen Zehnzahl, und endet darauf die pantomimiſche Periode mit einem leiſen Wink. Kaum bedürfte wohl dieſe ſtumme Rede noch zur allgemeinſten Verſtändlichkeit der folgenden Ueberſetzung: „wenn die Sonne ihren Lauf vol„lendet hat, alſo auf den Abend um zehn Uhr komme „zu mir." Will man — die Notirung der Geſten, auf die wir ſpäter noch zurückkommen werden, hier wenigſtens zu berühren — jene Pantomime niederſchreiben, ſo würde ihr Inhalt, kürzer als nach Taylors oder Bertins Stenographie, deutlich verzeichnet ſein in folgendem einfachen Billetdour:



Zwei ſolche Halbkreiſe übereinander verlegten ganz deutlich die erwünſchte Zuſammenkunft auf den nächſten Abend; eine anſtatt der Zahl bis zur unteren Mitte des Kreiſes durch bloße Punktirung fortgeſetzte Sonnenlinie verlängerte dabei die Sehnſucht bis zu der höchſt treffend bezeichneten Mitternachtſtunde. — Jene ſtumme Mittheilung erſcheint übrigens, wie nothwendig alle reine Gebehrdenſprache, gemiſcht aus verſchiedenen Arten der Geſte. Am natürlichſten iſt dabei das Winken; der Bogen iſt nur mahlend;

der Ausdruck der Zahl dagegen mehr conventionell: zehn in die Höhe gehaltene Finger wären hier eine natürlichere Bezeichnung. — Die letzte Classe der willkührlichen Gebehrden nunmehr würden endlich diejenigen ausmachen, welche ohne alle Analogie zu ihrem Ausdruck ihre Bedeutung, gleich den meisten Wörtern der Tonsprache, nur gewonnen hätten durch ein reines Uebereinkommen; wie dies in den früher erwähnten völlig ausgebildeten pantomimischen Sprachen der Fall gewesen seyn muß. Da indessen, dem Himmel sey Dank, die Menschheit so weit vorgerückt ist, das kein Tyrann mehr das Reden verbieten wird; da ferner die Pantomime als schöne Kunst sich solcher ganz willkührlicher Gesten nie bedienen darf: so können wir diese, bei dem Reichthum des körperlichen Ausdrucks allerdings, gleich der hörbaren Rede, unbegränzte stumme Sprache der gänzlichen Convention hier füglich übergehen. —

Nächst der nunmehr beendeten näheren Classification der natürlichen und willkührlichen Gebehrden müssen alle Gesten endlich noch wiederum eingetheilt werden in einfache und zusammengesetzte. Von den ersten, die keiner weiteren Erläuterung bedürfen, sind bereits der Beispiele genug gegeben; und mit dem anderen Ausdruck kann man zunächst wieder eine mehrfache Verschiedenheit bezeichnen. Gemischte Affecte und Leidenschaften müssen nothwendig in der Pantomime, dieser eigentlichen Sprache der Seele, auch einen zusammengesetzten Ausdruck haben, und die gleichzeitigen Gebehrden werden dabei, nach den größeren oder geringeren Gegensätzen in den Gemüthsbewegungen selbst, einander mehr oder minder widersprechen. Wie verschieden, sich gegenseitig gleichsam aufhebend, werden zum Beispiel die pantomimischen Bewegungen seyn, wenn ein geliebter Jugendfreund, der einer falschen Nachricht zu Folge in der Schlacht geblieben seyn soll, plötzlich erscheint. Des ihn betreffenden Gerüchtes unbewußt tritt er, eben angekommen, zur späten Abendzeit in das Zimmer, wo in demselben nothwendig sprachlosen Augenblick Schrecken, grausenhaftes Staunen,

Zweifel, Liebe und Freude einen so gemischten pantomimischen Ausdruck des Ueberraschten erzeugen, daß lange Seiten hier denselben nicht genügend zu schildern vermöchten. Rückwärts wird unwillkührlich der Fuß streben, während die Arme sich vorstrecken; Glieder lähmendes Grauen aber wird diese widersprechende Attitüde fest halten. Und nun welch ein Kampf zwischen Trug und Wahrheit, welche Uebergänge bis zur endlich obsiegenden Freude; welch reiche Nüancen! Die Darstellung dieser gehaltvollen Scene wäre eine der vielen würdigen Aufgaben für einen denkenden Pantomimen. In solchen Situationen zeige er sich als fleißiger Beobachter der menschlichen Natur; zeige sich tiefer eingedrungen denn das gewöhnliche Auge in ihren körperlichen Ausdruck. Er gebe hier dem aufmerksamen Schauer eine Reihe charaktervoller Seelenbilder voll Wahrheit und Schönheit; und niemand wird ihm alsdann den hohen jetzt oft gemißbrauchten Ehrennahmen eines Künstlers weiter streitig machen. — Nächst diesen zusammengesetzten Gebehrden eines gemischten Seelenzustandes, könnte man auch diejenigen noch eben so nennen, welche zu einem einzigen Ausdruck sich nothwendig mehrfacher Zeichen bedienen müssen: die Ungeduld zum Beispiel kann sich nur erst durch eine Reihe verschiedener Gebehrden deutlich ankündigen. — Wollte man endlich auch diejenigen Gesten noch als zusammengesetzt betrachten, bei denen mehrere Glieder des Körpers in ein und demselben psychischen Ausdruck correspondiren, so würde es in solcher Ansicht gar keine, oder doch nur sehr wenige einfache Gebehrden geben.

Nach einer streng wissenschaftlichen mehr auf inneren Beziehungen gegründeten Eintheilung des sichtbaren Seelenausdrucks möchte der Psycholog, nach den verschiedenen geistigen Thätigkeiten, vielleicht noch Gesten des Gefühls und des Verstandes, des Wollens und Begehrens unterscheiden: so viel des Interessanten sich nun auch wieder sagen ließe über diese neue Classification, so dürfen wir dieselbe doch hier nicht in weiterer Ausführung behandeln. — Natürliche

und conventionelle, zusammengesetzte und einfache Gesten waren es also, die — der mannigfachen Unterabtheilungen nicht noch einmal weitläuftig zu gedenken — in der hier versuchten Eintheilung der Gebehrden besonders unterschieden wurden: die dabei angeführten Beispiele sollten zugleich noch im Allgemeinen ein helleres Licht verbreiten über den großen Reichthum und über die sprechende Bedeutsamkeit des pantomimischen Ausdrucks.

Wesentlich verschieden sind bei den Menschen, aller früher erkannten Allgemeinheit des körperlichen Naturausdrucks ungeachtet, die Gebehrden noch in einer und derselben Leidenschaft nach Alter, Geschlecht, Temperament, Bildung, Stand und Nation. — So wie die Kinder, da Geschlecht und Charakter derselben noch unentwickelt sind, nicht allzusehr abweichen in der Physiognomie, so haben auch ihre Gesten bis zu einem mehr vorgerückten Alter eine gewisse Gleichheit. [151] In der Blütenperiode des Lebens bekommt darauf der körperliche Ausdruck nach und nach die höchste Energie, und nimmt so dann ganz allmählig wieder ab: das Feuer des Auges erlischt; alle Bewegungen werden endlich matt und kraftlos. Kein erquickender Schlaf richtet mehr das Silberhaupt des Greises in die Höhe; es bleibt still gesenkt, denn der alte Mensch wird lebensmüde, und die kleine Erdennacht giebt ihm nicht mehr Erquikkung. Ahnungsvoll sehnt er sich nach einem tieferen Schlum-

151) Die körperlichen Bewegungen der Kinder sind — zum Theil durch die grofse innere Lebensthätigkeit der Jugend unwillkührlich veranlafst — häufig ohne allen psychischen Ausdruck. Oft können diese Stunden lang sitzen und, gedankenlos eine Lieblingsweise trillernd, mit den Füfsen hin und her schwanken; lange Zeit ganz zwecklos im Kreise herumlaufen, oder zu halben Tagen in einförmigster Bewegung den Kreisel treiben. Ihre kleinen Leidenschaften selbst haben nur einen sehr allgemeinen körperlichen Ausdruck, der aber schön belebt wird, wenn Liebe und fromme Unschuld der reinen unverschrobenen Kindesnatur hindurch leuchten. Der Anblick eines holden betenden (nicht blofs Gebetworte plappernden) Kindes ist unnennbar ergreifend, es ist diefs ein mimisches Gebilde aus einer höheren reineren Welt. d. V.

mer, dem ein schönes Erwachen folgt. Die Psyche erscheint alsdann licht und hell, schimmert nicht mehr, wie hier, nur durch den wallenden Flor der körperlichen Umhüllung. —

Merklich verschieden sind zwar, wie wir alle wissen, bei gleicher innerer Regung die Gebehrden des Mannes und des Weibes; doch lassen sich diese Abweichungen noch nicht vollständig nachweisen, da dem mimischen Ausdruck in seinen zarteren Nüancen bisher noch eine zu geringe Aufmerksamkeit gewidmet worden ist. In dem Psychischen des Weibes ist, entgegengesetzt dem Manne, im allgemeinen die Gefühlsseite überwiegend; die Gliedmaaßen ihres Körpers sind weicher, runder und wellenförmiger: aus diesen und andern Abweichungen der Geschlechter entspringen denn natürlich sehr mannigfaltige Verschiedenheiten des körperlichen Ausdrucks. Die Gebehrden des Weibes sind meistens inniger und lebendiger, und bei gleichem Grade des Gefühls in allen Bewegungen schneller als die Gesten des Mannes: dieser eilt dem lang entbehrten Freunde entgegen, das Weib aber fliegt in seine Arme. Wenn der Mann im Eifer etwas betheuert, so schwingt er in einem großen Kreise die Hand auf die Brust, das Weib dagegen legt sie mit einer kleinen bogenförmigen Bewegung sanfter auf das Herz. [152]) Die Gebehrden des Weibes werden also bei gleich starkem Grade des Gefühls mit weniger Aufwand von Kraft hervorgebracht, und sind in ihren Bewegungen und Stellungen gegen die des Mannes, von kleinerem Umfang. Eine Bewegung, ein Anstand der bei dem Manne nur dreist ist, würde bei dem Weibe schon frech scheinen. Widrige Leidenschaften entstellen aus natürlichen Gründen die Gesichtszüge des Weibes mehr als des Mannes. Dieser zum Beispiel kann im Zorne noch Würde und Adel des körperlichen Ausdrucks bewahren; eine keifende Xanthippe dagegen — und wäre es auch nur erst ein Xanthippchen — hat immer etwas Infernalisches. — Das Weib wird ferner nie so individuell als der Mann; es behält in seinen

152) Neue deutsche Dramaturgie S. 22.

Unterschieden wenigstens im Schein mehr die großen allgemeinen Formen der Menschheit und Dichtung bei; [153] dadurch neigen sich denn natürlich die sprechenden Bewegungen des Weibes auch mehr zur freien und reinen urbildlichen Schönheit; und diese Annäherung an das Idealische ersetzt genügend den charaktervolleren mehr energischen Ausdruck der männlichen Gebehrden. Diese selbst sind, wie behauptet wird, [154] gleich dem rauhen Ton und den schroffen Accenten der Sprache, einzig nur gemäßigt worden durch den milden Einfluß der Frauen, die mit ihrer Zartheit alle Bildung veredelt und vervollkommnet haben. — Wenn dem auch im allgemeinen nichts entgegen zu setzen ist, so muß doch dabei noch bemerkt werden, daß das Weib bei der Gesammtbildung der Menschheit nur im rechten Maaße harmonisch mitwirken, nimmermehr aber, wie es zu manchen Zeiten der Fall gewesen ist, darin vorherrschen dürfe. Das Uebergewicht desselben wirkt in aller Beziehung höchst nachtheilig, und so dürfen denn auch die Gebehrden im allgemeinen nicht zu rund und weich werden; Cicero schon verbietet dem Manne dringend die allzu weibischen körplichen Bewegungen. [155] Im Tanze selbst ist der höchste Grad des Reizenden dem Manne unstatthaft [156] er muß hier dem Weibe, wie schon ein altes Epigramm sagt, [157] den Vorrang einräumen, indem Tänze und Ausdruck der Gebehrden ihrem Geschlechte zugehörige Erfindungen sind. Polyhymnia, die mit der Terpsychore Reigen ordnet, gilt nehm-

153) Jean Paul Vorschule der Aesthetik. S. 378.

154) Encyclop. methodique. Musique. T. II. S. 335.

155) Status, incessus, sessio, accubatio, vultus, oculi, manuum motus, teneant illud decorum. Quibus in rebus duo maxime sunt fugienda: ne quid effoeminatum aut molle, et ne quid durum, aut rusticum sit. (Cicero de officiis lib. I. cap. 35.)

156) Hogarth Zerglied. d. Schönheit. S. 86.

157) *Θῆλυς ἐν ὀρχηθμοῖς κρατέει φύσις, εἶξατε κοῦροι,*
Μοῦσα καὶ Ἑλλάδιη τοῦτον ἔθετο νόμον.
Μοῦσα ὅτι πρώτη κινήσιος εὕρατο ῥυθμούς.
Thes. ant. Rom. Graevii T. IX. p. 941.

lich als die eigentliche Erfinderin der Pantomimik. [158] Sie beherrscht nicht das sanft überredende Wort, dem die mächtige Peitho vorsteht; nur die Kunst lehrt sie der hold beredten Gebehrden, [159] die ihrem Geschlechte so besonders eigenthümlich sind. Ein früher bereits angeführter Schriftsteller sagt: „sind die Weiber nicht die weitläufigsten Schwätzer, ohne ein Wort zu sprechen, wenn sie nur ihre Augen, ihre Gesichtsstellung für sich reden lassen?" — [160] Nach allem Vorigen gehört denn die Pantomimik ganz besonders dem weiblichen Geschlechte; es ist sogar schon behauptet worden, daß die Männer in aller mimischen Kunst nur Parodien und Travestirungen hervorbringen könnten; diese Meinung entspringt indessen wohl nur aus einer undeutlichen Ansicht der weiblichen und männlichen Kunstsphären. Das Große und Charakteristische, Energische und Pathetische, mit einem Worte, das erhabene Schöne [161] gehört dem Manne: der mimische Künstler bewege sich daher hauptsächlich in diesem ihm eigenthümlichen Gebiet, und unbestritten bleibt ihm sodann der ästhetische Werth seiner Leistungen.

Einen bedeutsamen Einfluß auf die Bewegungen und Gebehrden äußern besonders noch die Temperamente. Haller sagt in seiner Physiologie, daß dieselben nicht etwa durch vier und acht, sondern durch unzählige Grade verschieden sind; Andere dagegen haben alle sich hier offenbarenden Modificationen zurückgeführt auf die drei Hauptclassen des tonischen, atonischen und des reizbaren Temperaments: wir

158) *Καὶ μέλος ἐκρούσαντο χυσσούν ἐννέα Μοῦσαι Καὶ παλάμας ἐλέλιζε Πολύμνια μαῖα χορείης.*
Nonn. Dionys. V. 103.
His sunt additae orchestarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polymnia reperisse narratur, (Cassiodor. variar. epist lib. IV. ep. 51.)

159) Mythol. Wörterb. v. Nitsch und Klopfer. Th. II. p. 209.

160) Sämmler von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen (a. a. O. S. 331.)

161) S. Abhandl. II. das Schema nach dem Cit. No. 21.

folgen indessen hier in dem flüchtigen Berühren dieses Gegenstandes der älteren mehr gewöhnlichen Eintheilung.

Das sanguinische Temperament zeigt in seinem unsteten Betragen, leichte, abwechselnde und schnelle Bewegungen, die minder zweckmäßig als lebhaft sind; sein flüchtig treibendes Gebehrdenspiel ist daher stets ein deutlich sprechender Ausdruck des wogenden Stromes im Innern. Wegen der großen Regsamkeit seines Körpers liebt der Sanguiniker ganz besonders alle Leibesübungen, und erreicht darin eine große Geschicklichkeit.

Der Sanguinisch-Cholerische hat zwar auch leichte Bewegungen des Körpers, doch sind sie, im Vergleich mit dem Vorigen, nicht so schnell wechselnd und abgebrochen; sondern angemessen der größeren Beharrlichkeit des Gemüths, welche sich denn auch merklich äußert in den mehr gehaltenen Gebehrden.

Das cholerische Temperament hat, der nothwendig schnellen Bewegungen ungeachtet, einen ansehnlichen bisweilen gar ein wenig gravitätischen Gang, und alle Gebehrden verrathen Festigkeit, Kraft und Entschlossenheit.

Der Hypochondrische zeigt meistens nur behutsame Bewegungen von geringem Umfang, und dabei häufig unterbrochen und abwechselnd, bald langsam und bald schnell: seine Gebehrden haben stets etwas Gedrücktes, und sind nur ein matter Spiegel der trüben Seele.

Das melancholische Temperament hat immer nur langsame und äußerst bedächtliche Bewegungen und Handlungen; in Worten sowohl als auch in den Gebehrden zeigt sich, damit auch gewiß nichts vergessen werde, überall die größte Ausführlichkeit.

Der milde oder sanftmüthige Charakter äußert sich in mäßigen weder zu schnellen noch zu langsamen Bewegungen; seine Gebehrden sind zweckmäßig und harmonisch, vereinen bedeutsam Wahrheit und Schönheit.

Das schwerfällige böotische Naturell in seiner überwiegenden Körperlichkeit ist steif in den sparsamen Bewegun-

gen; die Gebehrden zeigen einen sehr geringen physischen Ausdruck, und in den Stellungen sieht man nur Plumpheit.

Das phlegmatische Temperament endlich hat stets matte und kraftlose Bewegungen, Schlaffheit in Gang und Stellung, und seelenlose sparsame Gebehrden; ja es gestikulirt beinahe gar nicht. Chodowiecki's Phlegmaticus läßt — in dem kleinen Blatte „Eindruck der Schönheit" benannt — [162] die Arme so durchaus unthätig herabhängen, daß man deutlich sieht, sie mögen sich nicht rühren. Eben so erscheint das Haupt matt zur Erde gesenkt, und das an dem Boden geheftete Auge begiebt sich freiwillig alles redenden Ausdrucks.

Der Einfluß, den ferner eine erhöhete Cultur auf die Gebehrden äußert, ist früher theilweise schon angedeutet worden. Eine harmonische Bildung veredelt, indem sie die Gemüthsbewegungen mäßigt, auch den körperlichen Ausdruck, und verleiht demselben, das ganze Seyn des Menschen gleichmäßig umfassend, nothwendig Würde und Anmuth. — Auch die verschiedenen Stände haben allerdings viel Charakteristisches in ihren Bewegungen und Gebehrden; doch sind diese Eigenthümlichkeiten, von denen überdies bereits manches Treffende gesagt ist, [163] an dieser Stelle nicht füglich näher zu berühren.

Eine sehr merkliche Verschiedenheit des körperlichen Ausdrucks in Hinsicht seiner Lebhaftigkeit und Bedeutsamkeit zeigt sich endlich noch bei den Bewohnern der verschiedenen Erdtheile, und selbst auch noch unter den europäischen Völkern. Wenn gleich im allgemeinen die kältere Zone aus natürlichen Gründen eine ruhige nicht besonders ausdrucksvolle Gestikulation bedingt, so scheint der Unterschied in den Gebehrden doch nicht sowohl climatisch als nationell, indem die Völker ganz gleicher Breitengrade hierin so wesentlich von einander abweichen, wie dies zum Beispiel Spanier

162) Physiognomischer Almanach für das Jahr 1792.

163) Lichtenberg über das Charakteristische einzelner Stände. (Im Göttingischen Magazin.)
Götz Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe. S. 52. u. f.

und Türken, Griechen und Italiäner deutlich beweisen. Der Spanier, obgleich auch ihn das heiße raschere Blut zu den angreifensten bei den südlicheren Völkern Europens gewöhnlichen Leibesübungen [164] und zu wild dahinstürmenden Tänzen treibt, ist doch meistens in seinen körperlichen Bewegungen ziemlich langsam, oft gar schwerfällig; und seine stolzen Gebehrden haben, wenn die glühenden Leidenschaften schlummern, im allgemeinen keinen besonders energischen Ausdruck. Der Türke hält eigentlich jede nur einigermaßen heftige körperliche Bewegung für unanständig. Seine eigenthümliche Fußbekleidung hindert, indem er den schleppenden Pantoffel nur ganz leicht über den Stiefel zieht, sogar jedes schnellere Schreiten; der Gang schleift also auf dem Boden dahin in abgemessener Ruhe. Stundenlang kann der Muselmann, den Dampf seiner Pfeife beschauend, auf dem Ruhebette behaglich liegen, ohne ein Glied seines schönen gelenkigen Körpers zu rühren, der dessenungeachtet bis zum spätesten Alter — vielleicht nicht ohne Einwirkung der in mancher Hinsicht sehr zweckmäßigen Kleidung — sehr oft eine bewundernswürdige Geschmeidigkeit behält. In völlig jugendlicher Spannkraft strotzen häufig noch die Muskeln des schon ziemlich betagten Greises, und sein Auge sprüht, wenn er leidenschaftlich bewegt ist, Flammen des Südens. Eigenthümliche Begriffe von guter Lebensart, verbunden mit einem besondern Hange zur Gemächlichkeit, keineswegs aber Stumpfheit und Schlaffheit sind also hier die Ursachen der geringen körperlichen Bewegungen. Die leidenschaftliche Natur jener Himmelsstriche verbirgt sich nur gleichsam künstlich hinter jener Ruhe, und zeigt sich bei der geringsten Gemüthsbewegung urplötzlich im lebendigsten ausdrucksvollsten Gebehrdenspiel. [165] Der leicht bewegliche Grieche

164) Fischer, Gemälde von Valentia Th. II. S. 16.

165) Mehrfache und längere Berührungen mit Türken von dem verschiedensten Alter haben mir zufällig Gelegenheit gegeben, dieses plötzliche Aufblitzen der Leidenschaften und ihres körperlichen Ausdrucks ziemlich häufig zu beobachten; unter andern steht mir eine Scene der Art ewig leb-

dagegen bedarf nicht erst einer besonderen Aufregung, er äußert sein Inneres in jedem Augenblick durch bedeutsam sprechende Geßten, [166] und liebt daher auch ganz besonders pantomimische Darstellungen und Tänze, wie zum Beispiel den albanischen Räubertanz, [167] der in mancher Hinsicht an den vom Xenophon beschriebenen Ackertanz der Magneter erinnert, in dem ein Feldbauer nach langem Kampfe von siegenden Räubern gefangen und fortgeschleppt wird. [168] Tanz ist, beiläufig gesagt, in Griechenland das Vergnügen jedes Alters, und die Seele aller Zusammenkünfte. Keine Nation Europens ist nach dem einstimmigen Zeugnisse der Reisenden dieser Erholung so ergeben, als die heutigen Griechen, die hierin wenigstens ihren großen Stammältern, den alten Helenen, gleichen. [169] Von diesen ward die

haft vor Augen, die in der Erzählung freilich nur unbedeutend klingen wird, da, wie Engel sagt, es sehr schwer, ja beinahe unmöglich ist, von Gebehrden verständlich und lebhaft zu reden. Ich kannte einst einen Türken, einen betagten Sechziger, der mir nach einem täglichen Umgang von mehreren Monden die Sanftmuth und Gutmüthigkeit selbst zu seyn schien, und der so vielen Ausdruck von Liebe und Güte hatte, dafs er das Zutrauen aller, selbst der furchtsamsten Kinder gewann, die sich, den grofsen Bart nicht scheuend, willig von ihm herzen und liebkosen liefsen. Dieser nun safs eines Tages, wie gewöhnlich schmauchend, im Hausflur, und schaute wohlbehaglich auf die Vorübergehenden; als ein muthwilliger Bube stehen blieb, und ihm, wahrscheinlich durch den hohen Ausdruck der Ruhe verleitet, lachend eine neckende Gebehrde machte. Auffahren, mehrere Stufen hinabspringen, einen Stein aus dem festen Strafsenflaster reifsen, und ihn mit zersprengender Riesenkraft dem hocherschrockenen Flüchtling nachschleudern, diefs alles war jetzt bei dem Alten das Werk eines einzigen Augenblicks. Und nun die drohenden Mienen, der wilde Blick; nimmermehr habe ich geglaubt, dafs ein Menschenauge dieses flammenden Ausdrucks fähig sey; nie habe ich nachher auch nur Aehnliches noch gesehen. Wenige Minuten nach diesem erregenden Auftritt herrschte indessen die gewohnte Ruhe wieder in allen Zügen des edlen Gesichts.

d. V.

166) F. A. Ukert. Gemälde von Griechenland S. 168.

167) Pouqueville Reise durch Morea und Albanien Th. I. S. 202. (Uebers. v. Meth. Müller.)

168) Xenophon. Anab. lib. VI. cap. 1.

169) Dancing is still considered by the moderns as it was

Tanzkunst bekanntlich höchst wesentlich erachtet zur Erziehung und Ausbildung; über ihre Tänze ist ein besonderes Werk verfaßt, [170] in welchem man ein hundert und neun und achtzig verschiedene, meistentheils griechische Nationaltänze aufgeführt findet, deren Anzahl aus anderen Quellen [171] noch zu vermehren ist, und die größtentheils alle einen nachahmenden Charakter haben. Eben so sind dieselben in Griechenland noch heut während der schweren Zeit der neuesten blutigen Ereignisse. In pantomimischen Tänzen, die von begeisterten Gesängen begleitet werden, feiern die griechischen Jungfrauen das Andenken der im Kampf gegen ihre Unterdrücker gefallenen Helden, wobei sie sogar die ungewöhnliche Schnelligkeit des Laufes nachahmen, dem der fliehende Türke im raschen Fluge seines Renners vergebens zu entrinnen strebt. [172] Pantomimen sind ferner bei den Neugriechen die einzigen Schauspiele; [173] umherziehende Tänzergesellschaften führen dieselben öffentlich auf. Gewöhnlich stellen sie Liebesgeschichten dar, wobei aber die Frauenzimmer von Jünglingen gespielt werden; ferner mythologische Geschichten, Familienscenen, oder endlich auch Anekdoten. — Indeß nun der Grieche nur die Pantomime besonders leidenschaftlich liebt als darstellende Kunst, ist sie, in alter wie in neuester Zeit, dem Italiäner, und besonders dem Sicilianer, ganz unentbehrlicher Ausdruck des Lebens; und der Hang zu dieser stummen Mittheilung ist ihm gleichsam angeboren. Man bemerkt schon bei den zartesten Kindern eine natürliche Anlage zur Gebehrdensprache; die Schulknaben reden sie nur

---

by the ancient Greks a requisite accomplishement in the composition of a gentleman. (Hughes Travels in Sicily Greece and Albania Th. II. S. 52.)

170) Meursius de orchestra sive de saltationibus veterum (Thesaur. Graec. antiq. Gronovii Th. VIII. p. 1239.)

171) Scaliger Poet. lib. I. cap. 18.
I. C. Bulengerus de theatro lib. I. cap. 51. (Thes. Graevii T. IX. pag. 955.)

172) Voutier über den gegenwärtigen Krieg der Griechen S. 21.

173) Ukert am angef. O. S. 168.

zu geläufig hinter dem Rücken des Lehrers; [174] und das spätere Leben endlich bedient sich derselben fast eben so häufig als des Wortes. „Sie ist so voller Ausdruck, daß sich „zwei Personen, die in einer zahlreichen Gesellschaft ziemlich „weit von einander stehen, dadurch einander ihre Gedanken „mittheilen, und sich vollkommen verstehen, ohne daß sie „den Mund öffnen; und die Zeichen dabei sind von keiner „durchaus angenommenen Bedeutung. Eine Frau kann „zum Beispiel verschiedene Zeichensprachen zu gleicher Zeit „verstehen; die eine ist für ihren Mann, die andere für ih„ren Liebhaber, und noch eine andere für ihre Freun„din." — [175] Ein Römer, der einen Freund über irgend eine wichtige Angelegenheit heimlich zu sprechen wünscht, begnügt sich nicht damit, seinen Ort so zu wählen, daß ihn niemand höre: er entzieht sich vorsichtigerweise auch noch jedem fremden Blick, indem er nicht ohne Grund fürchtet, daß sein begleitendes Gebärdenspiel den Inhalt seiner Rede verrathen werde. [176] Ein so gewohnter Ausdruck des Lebens mußte sich denn auch hier besonders leicht entfalten als völlig selbstständige Kunst: dieselbe würde, wie Condillac von der vermeinten Erfindung des Pylades und Bathyllus bemerkt, bei den ruhigeren Völkern im nördlichen Europa nimmermehr ihren Ursprung gewonnen haben. — [177] Engel, der mehrere höchst sprechende Gebärden jener Völker anführt, [178] wünscht sehr, daß besonders Italiäner über die Gebärdenkunst schreiben möchten, und dies ist auch lange vorher schon mehrfach geschehen. Unter andern ist zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts bereits über die selbstständige Gebärdensprache ein Werk in Italien

174) Cephalides Reise durch Italien und Sicilien. Th. I. S. 168.
175) Gr. v. Borch Briefe über Sicilien und Malta Th. II. S. 191.
176) Du Bos reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture Th. III. pag. 303.
177) Condillac Essai sur l'origine des connoissances humaines p. 270.
178) Engel Mimik Th. I. S. 92.

erschienen, [179] welches denn, unseres Wissens wenigstens, das einzige ist, das diesen Umrissen zu einer Pantomimik vorangeht. Aller angewendeten Mühe ungeachtet, ist das Buch nirgend zu erhalten gewesen: was uns indessen in mehrfachen Citaten davon bekannt geworden ist, deutet nicht auf eine natürliche Entwickelung des Gegenstandes aus den Tiefen der menschlichen Natur; vielmehr bewegt sich der Verfasser nur besonders in dem Kreise der willkührlichen rein conventionellen Gebehrden. In mehr als sechshundert Quartseiten handelt derselbe zuerst von der möglichen Art und Weise, durch Gebehrden und Zeichen alles, was man will verständlich auszudrücken, und darauf redet er im zweiten Theile sehr ausführlich von dem allgemeinen Nutzen dieser stummen Verständigung. — Besonders vortheilhaft könnte, wie Engel meint, die Gebehrdensprache der Italiäner dem deutschen Schauspieler seyn: manches wäre von dort zu entlehnen, in so fern man nur mit Anstand und Bescheidenheit borgt. „Es würden sich Ausdrücke finden, die zwar „freilich nur in jenen mittäglichern Gegenden, wo das Blut „so viel heißer ist, durch größeren Drang der Leidenschaften „konnten hervorgetrieben werden; die aber auch wir, ihrer „großen Wahrheit wegen, sogleich verstehen, und, wenn sie „der Schauspieler nur ein wenig milderte, ihnen den aus„auswärtigen Ursprung eben nicht ansehen würden. Es „würde glaub ich, mit den Gebehrden jenes lebhafteren Volks „eben wie mit gewissen großen und simpeln Ideen des Ge„nies seyn: der sie ursprünglich denken konnte, war nur „ein einziger Kopf; aber fassen, wenn sie einmal da sind, „können sie alle. —“ [180]

Wenn, wie früher angeführt worden ist, geistvolle Beobachter der menschlichen Natur die Möglichkeit einer Rhetorik und Poetik des körperlichen Ausdrucks behauptet haben; wenn sie umfassender Wörterbücher der Gebehrden Erwähnung thun: so muß es, wie schon Montaigne meint, auch

179) Giovanni Bonifacio l'arte de' Cenni. Vicenza 1616. 4.
180) Engel a. a. O. S. 95.

eine völlig geregelte Grammatik der Geſten [181] geben können, deren Abriß wir denn hier in Kurzem verſuchen wollen. Nicht alſo im bildlichen Sinne nur haben wir etwa bis jetzt geredet von einer Sprache der Gebehrden: „wenn „anders alles, wodurch ſich das Innere im Aeußeren offen„bart, mit Recht Sprache heißt, ſo verdienen dieſe eben ſo „ſehr den Namen Sprache zu tragen, als die Schätze des „Wörterbuchs. — [182]

Sprache der Empfindung iſt, wie früher gezeigt ward, zunächſt aller körperliche Ausdruck; folglich zeigt die Gebehrden-Sprache einen großen Reichthum an Interjectionen. Durch dieſe allein gränzt ſie mit den Tonſyhären zuſammen; die ſichtbaren Empfindungszeichen ſind aber, im Vergleich der Laute, reicher, beſtimmter und im allgemeinen länger getragen. Wenn der Schrei des plötzlichen wilden Schmerzes längſt verhallt iſt, dann ſchreien die ringenden Hände noch in dumpfer ſtummer Betäubung; und die ſtille Thräne rinnt ſanft beſchwigtigend fort.

Lindernde Thränen, euch gab die Natur dem menſchlichen Elend
Weiſ' als Gefellinnen zu.
Wäret ihr nicht, und könnte der Menſch ſein Leiden nicht weinen
Ach! wie ertrüg er es da!

Das Verbum iſt zunächſt in der Pantomime, als Sprache der Handlung, beſonders vorherſchend: in der Conjugation der Gebehrden aber muß aus natürlichen Gründen das Activum ausgebildeter ſeyn als das Paſſiv. Der Modus Indicativ erſcheint hier als die gewöhnlichſte Sprechart; auch der Imperativ in der Beſtimmtheit ſeines Befehls kann leicht ausgedrückt werden: ſchwieriger iſt dagegen für die Gebehrde die bedingende Ungewißheit des Conjuntiv, und der Infinitiv in ſeiner zum abſtrakteren Begriff verflieſſenden Unbeſtimmtheit hat hier eigentlich gar keinen Ausdruck. Die Geſte conjugirt ferner — wenn auch, rückwärts

181) Montaigne Essais Th. IV. S. 209.
182) A. W Schlegel Briefe über Poeſie, Sylbenmaaſs u. Sprache (Charact. u. Crit. S. 340)

oder vorwärts deutend, Präteritum und Futurum wirklich einigermaßen verständlich [183] dadurch angedeutet werden können — nur hauptsächlich das Präsens, dieses absolute Tempus alles realen Seyns. Göthe sagt: „der Mensch ist „eigentlich nur berufen, in der Gegenwart zu wirken. „Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache; stille für sich „lesen ein trauriges Surrogat der Rede. Der Mensch wirkt „alles was er vermag auf den Menschen durch seine Per„sönlichkeit;" [184] und diese macht sich denn nach ihrer ganzen Allmacht geltend in der ewigen Gegenwart der Gebehrden-Sprache. Was sie extensiv verliert durch die Beschränkung ihrer Tempora, wird also gewissermaßen ersetzt durch die intensive Kraft ihres Ausdrucks.

Das Pronomen kommt nach dem Verbum in der Sprache der Handlung zunächst in Betrachtung. Der rein subjective Ausdruck derselben declinirt vollständig durch alle Redefälle nur besonders das persönliche Fürwort „Ich;" und nach diesem finden die Pronomina demonstrativa, hindeutend auf gegenwärtige Objecte, in der stummen Rede die häufigste Anwendung.

Das Substantivum kann in einer reinen Sprache der Empfindung, der Handlung und That, keinen besonders hohen Rang einnehmen: nur als ein gegenwärtiges sinnliches Object wird es durch das letztgenannte Pronomen, zwar nur andeutend, aber doch völlig klar bezeichnet. Ein abwesender Gegenstand kann allenfalls durch Hinzeigen nach der Gegend, wo er ist, oder durch Nachahmung seiner Handlung, Wirkung und Gestalt wohl noch einigermaaßen angedeutet werden, doch bleibt diese Beziehungsart stets ungewiß und dunkel. Der abstracte Begriff, zum Beispiel die das Daseyn beseelende Freude, wird aus einer Reihe freudiger Aeußerungen nur unbestimmt erschlossen: die deutlichere Darstellung des Uebersinnlichen und auch des Abwesenden

183) Sekendorf Vorles. üb. Declam. u. Mimik Th. II. S. 183.
184) Göthe aus meinem Leben Th. II.

wäre also, wie in der Tonsprache, nur möglich durch rein conventionelle Zeichen des sichtbaren Ausdrucks.

Das reine, nicht als Prädikat des Satzes mit dem Verbo zusammenfließende Adjectivum kann bei einer so beschränkten substantiellen Bezeichnung natürlich von keiner besonderen Wichtigkeit sein in der Gebehrdensprache. Bedeutsamer und für die zunächst im praktischen Leben vorkommenden Zahlbegriffe vollkommen klar im Ausdruck erscheint das Numerale: am reichhaltigsten aber ist unter den Redetheilen zweiter Ordnung das Adverbium in der Grammatik der Gesten. In der Art und Weise zum Beispiel, wie eine Handlung vollbracht wird, oder wie eine Empfindung sich äußert, kommen zugleich die näheren Bestimmungen der Qualität und Quantität unwillkührlich zum klaren Ausdruck: eben so werden auch viele Adverbien der Bejahung und Verneinung, des Orts und der Zeit, zum Theil in den verschiedenen Graden einer sehr mannigfachen Comparation durch die Gebehrden verständlich ausgedrückt.

Von den Redetheilen der letzten Ordnung werden in der Sprache der Gesten besonders nur diejenigen Präpositionen deutlich bezeichnet, welche ein äußeres räumliches Verhältniß anzeigen. Der Gebrauch der Conjunctionen beschränkt sich auf die Andeutung einiger einfach sinnlicher Causal-Verbindungen; und der Artikel endlich hat in der Gebehrdensprache gar keinen Ausdruck. —

Der Bau der Sätze zunächst ist in der pantomimischen Rede sehr bedeutsam und energisch. Eine einfache Handlung, eine einzige Gebehrde bezeichnet zugleich das Subject wie auch das Prädicat nebst der Copula; und selbst das Object — in so fern dasselbe nehmlich ein sinnlicher wirklich vorhandener Gegenstand ist — wird gleichfalls deutlich dadurch mit angedeutet. Wenige Gesten bezeichnen demnach den Inhalt ganzer Perioden der Wortsprache mit Vor- und Nachsätzen, mit eingeschobenen Erweiterungen und mit anderer ausschmückenden Zier. — Die Construction ist bei der energischen Gedrängtheit des pantomimischen Ausdrucks noth-

wendig höchst einfach und natürlich; zierlich gesuchte Inversionen sind hier durchaus nicht anwendbar. — Die nothwendige Trennung der Sätze und Perioden wird, ähnlich der Interpunktion, durch größere oder kleinere Momente der Ruhe ausgedrückt in der Gebehrdensprache. Ist dieselbe im pantomimischen Tanz zum selbstständigen Ausdruck einer schönen Kunst erhoben, so erscheinen diese Pausen als für wenige Augenblicke festgehaltene Stellungen oder Attituden, die aber in der modernen Tanzkunst selten durch die Situation oder durch den inneren Gang der dargestellten Empfindungen erzeugt werden, sondern meistens nur bloße Schwebungen sind ohne Schönheit, oft ohne Schaam, und immer ohne Ausdruck. So nichts bedeutend scheinen die Pausen in der griechischen Orchestik, einer Stelle des Plutarch zu Folge, nicht gewesen zu sein; derselbe sagt nehmlich: „der „Tanz besteht aus Bewegungen und Pausen, wie der Ge„sang aus Tönen und Intervallen, die Pausen aber machen „im Tanz das Ende der Bewegungen. Diese nennt man „den Gang, die verschiedenen Stellungen und Gebehrden „aber, worin sich jene Bewegungen endigen, werden die „Figur genannt, in welcher die Tänzer stehen bleiben, den „Apollo, den Pan oder eine Bacchantin durch die Form des „Körpers kenntlich auszudrücken. —“ [185] Man vergleiche hier die früher verzeichneten [186] Grundlinien einiger der modernsten im bewunderten Aplomb lang getragenen Tänzer-Attitüden: der Ausdruck sowohl dieser, als vieler ähnlichen im heutigen Kunsttanz als Pausen festgehaltenen Stellungen bleibt sicher eben so problematisch als ihre Schönheit. —

An Synonymen ist, da alle Glieder des menschlichen Körpers sprechen und zum Theil des gleichen Ausdrucks fähig sind, die Gebehrdensprache besonders reich, ja vielleicht mannigfacher als irgend eine der ausgebildetesten Tonsprachen. Dieselbe Empfindung und Leidenschaft, oder auch derselbe Gedanke, hat den vielfältigsten pantomimischen Ausdruck,

185) Plutarch Sympos. lib. IX. quaest. 15.

186) S. Abhandl. IV. nach dem Cit. No. 121.

der, wie bei den synonymischen Wörtern, neben der Gleichheit der Hauptidee auf das verschiedenste nüancirt ist nach Qualität, Quantität, Relation u. s. w. Betrachten wir zum Beispiel nur den gewöhnlichsten pantomimischen Ausdruck des Lebens, den stummen Gruß; welch ein Reichthum bedeutsamer Nebenideen zeigt sich hier in den einfachen Gebehrden, welche ursprünglich alle nichts weiter sagen sollen, als: „ich grüße dich." Das Abnehmen des Hutes mit weit im Bogen nach demselben ausfahrender Hand und mit tiefer Verbeugung; dieselbe Geste mit geringerer Armbewegung und mit leichter Neigung des Kopfes; das Hutziehen mit ungesenktem den Blick wenig oder gar nicht auf den Begrüßten gerichteten Haupte; das zutraulich freundliche Nicken ohne Entblößung; das hingeworfene leicht begrüßende Kußfingerchen u. s. w.; alles dieses sind zunächst nur ganz einfache Begrüßungen eines Vorübergehenden: wir würden aber viele Seiten damit anfüllen müssen, wenn durch das Wort alle charakteristische Züge dieser synonymen Geberden gründlich erläutert werden sollten. Denken wir nun dabei noch — besonders unter Personen verschiedenen Geschlechts — [187] an den der begrüßenden Geste vergesellschafteten mimischen Ausdruck in Blicken und Gesichtszügen, so

187) Es wäre, beiläufig gesagt, im Allgemeinen wohl zu wünschen, daſs eine groſse Mehrzahl unserer jungen Herren ein wenig mehr Aufmerksamkeit auf den Anstand im Grufse auf öffentlicher Strafse verwenden möchten; ihre Nichtbeachtung eines jungen sittsamen Mädchens von ihrer Bekanntschaft erscheint hier häufig weniger beleidigend für dieselbe als ihr Gruſs. Die achtungslose Familiarität desselben lässt den flüchtigen Bemerker nothwendig auf das Bestehen eines sehr vertrauten Verhältnisses schlieſsen: der aufmerksamere Beobachter gewahrt indessen dabei in dem Begrüſsenden — ungeachtet des superfeinen Frack à l'Anglaise, der Cravate à la derniere Mode de Paris, Pantalons à la Russe, Chapeau Italien etc. — nur die Gemeinheit der Seele und die plumpe Roheit des Geistes! — Neigung zum anderen Geschlecht kann im thierischen Instinkt allenfalls der fühllose Tölpel noch empfinden: zartsinnige Schätzung des Weibes ist nur eine Folge der geistigen Herrschaft über die niedere Begier; und der äuſsere Ausdruck dieser Achtung bleibt daher stets ein bedeutsames Zeichen einer höheren wahrhaften Bildung. d. V.

zeigt sich hier eine Mannigfaltigkeit, gegen die aller Reichthum der Tonsprache, die nirgend viel über zwölf natürliche und ungesuchte Begrüßungs-Formeln haben wird, nur armselig und dürftig erscheint. Ungleich mannigfacher und reicher zeigen sich in der Gebehrdensprache noch zum Beyspiel die verschiedenen Synonyma der Bitte; wahrscheinlich, weil unsere Bedürfnisse von der zartesten Kindheit an uns zur Uebung dieses Ausdrucks zwingen. Wir bitten zunächst mit den Augen und Mienen, mit einer Bewegung des Kopfes oder der Hände, mit einer Bewegung des Körpers oder der Knie: zahllos aber sind die Nüancen der vielfachen Gradation der Mischung und Correspondenz dieser verschiedenen sinnverwandten Gebehrden. Mehrere schätzbare Bemerkungen über die Synonyma der sichtbaren Rede sind noch anders wo bereits zu finden, [188] auf die wir denn hier wegen des Weiteren verweisen können. Wenn Cicero, wie ein alter Schriftsteller erzählt, [189] mit dem bekannten Roscius bisweilen einen freundschaftlichen Wettkampf einging, wer von ihnen ein und den nehmlichen Gedanken am mannigfaltigsten sagen könnte; ob der Redner mit Worten oder der Schauspieler mit Gebehrden? und wenn dieser, da solcher Streit öfter wiederholt ward, nicht immer unbedingt verloren haben kann: so giebt dieses Wettspiel noch einen neuen Beweis für den möglichen jetzt freilich wenig oder gar nicht beachteten Reichthum der pantomimischen Synonyma.

Nachdem nun die große Mannigfaltigkeit der natürlichen und der leicht verständlichen conventionellen Zeichen, wie auch die Möglichkeit einer eigenthümlichen Grammatik und Syntax der Gesten in kurzen Andeutungen dargethan sind, ist noch, bevor hier weiter von ihrer Bildung zur Schönheit in der Rhetorik und Poetik der Gebehrdensprache geredet werden kann, näher zu bestimmen; wie sich ihr Ausdruck verhält zu den früher schon wenigstens berührten verschiedenen inneren Thätigkeiten des Denkens Empfindens und Begehrens. — Das

188) S. Engels Mimik Th. I. S. 345–360 (Ausg. von 1785.)
189) Macrob. Saturnal lib. II. cap. 10.

Denken ist ein rein geistiger Akt, wobei denn der Körper natürlich in gänzlicher Ruhe erscheint: nur an der Stirn und mehr noch in den Augen — die entweder irgend wohin gerichtet sind, ohne da etwas bemerken zu wollen, oder sich nach den Nasenwinkeln ziehen — wird die gänzliche Abgezogenheit von äußerlichen Gegenständen sichtbar. Ein stärker andeutender pantomimischer Ausdruck des Denkens stützt im Sitzen den Kopf, oder auf und abgehend, das Kinn mit der Hand; wobei ein leichtes an sich bedeutungsloses Fingerspiel und ein rascherer hin und wieder etwas wankender Gang die innere Unruhe anzeigen, welche stets dem vergeblichen Streben nach einem dem forschenden Geiste genügenden Gedanken vergesellschaftet ist. In steigender Heftigkeit dieses unbehaglichen Zustandes reibt der Zeigefinger — der, an der Nase gehalten, ein mehr schalkhafter Ausdruck des Denkens ist — im leichten Ausdruck des Schmerzes die Stirn; doch endlich ruht im plötzlichen Stillstehen derselbe mit leichtem Druck über den hochgewölbten Brauen. Darauf folgt ein Schnippchen; ein Schlag in der Hand oder auf das Herz, als den scheinbaren Sitz des frohen Gefühls endlicher Ueberzeugung; eine triumphirend strahlende Miene: die lang gesuchte Idee ist endlich gefunden. — Völlig deutlich also kann der körperliche Ausdruck noch andeuten, daß wir denken; und in wie fern wir überhaupt dabei mehr oder weniger afficirt werden: der eigentliche Gegenstand des Forschens aber, und die dabei vorkommende Reihe der Vorstellungen werden nicht dadurch erkannt. Nur in dem stummen ausdrucksvollen Spiel mit einem äußeren sinnlich gegenwärtigen Object, können, in der verschiedenen Art der Betrachtung und Handhabung desselben, bestimmte Gedankenfolgen und die denselben vergesellschafteten Gefühle noch ganz deutlich verrathen werden; wodurch denn in einer veredelten dramatischen Darstellung der selbstständigen Gebehrdenkunst ein pantomimischer Monolog möglich wird, welcher im Verein eines charaktervollen Ausdrucks mit hoher plastischer Schönheit einen wahrhaft ästhetischen Werth

haben kann. Wenn wir zum Beispiel König Alboins Gattin, die schöne Rosamunda, im strahlenden Schmuck der fürstlichen Zeichen vom wilden prunkenden Festgelage daher wanken sähen, in der Hand das gräßliche Trinkgeschirr, ihres erschlagenen Vaters Schädel, aus dem ihr Gatte, dessen Mörder, sie so eben zu trinken gezwungen: so würde eine pantomimische Künstlerin des Wortes durchaus nicht bedürfen, um den schreckbaren inneren Kampf dieser tragischen Situation deutlich und ergreifend zu malen. Die Thränen des brennendsten Schmerzes; die heißen Küsse auf das heilige Gebein; das starre Zusammensinken dumpfer Bewußtlosigkeit; und darauf das Zorn flammende Auge, wenn die schmetternden Trompeten der nahen Festhallen, neuen Trunk des wilden Lombarden-Herschers verkündend, sie wieder aufschreien aus ihrer Betäubung: alles dieses spräche hier genugsam; und zwar, ganz beiläufig gesagt, mit größerer Wahrheit des Lebens, als der lang ausgesponnene tonberedte Monolog. Die Selbstgespräche unserer Dramen beruhen größtentheils auf eine rein artistische Convention: wer irgend mit unlauteren Planen, oder gar mit Mordgedanken umgeht, der erzählt, von natürlicher Furcht gebannt, auch den leeren Wänden sogar nicht eine Sylbe davon; ja er mag, wenn auch sicher und unbelauscht, sich selbst das grausende Vorhaben dennoch nicht einmal im hörbaren Worte näher recentliden: durch unwillkührliche Pantomimen aber drückt er dabei beständig sein Inneres aus. In den gewöhnlichen Schauspielen wird also häufig gesprochen, wo die Situation statt des lauten Wortes durchaus lange Zeit hindurch nur stumme Rede erheischte; und man entsagt bei dieser der Entwickelung der Fabel nothwendigen Kunstform willig der Wahrheit des Lebens. Eine gleiche abstrahirende Anforderung dürfte denn auch wohl das pantomimische Drama an den Schauer machen für den entgegengesetzten Fall, daß hier bisweilen stumm geredet wird, wo eigentlich laut gesprochen werden sollte. Rosamundens innerlich tobender Kampf kommt indessen nach seiner wahren Natur nur

vorzugsweise zum Ausdruck durch die Gebehrdensprache. Immer lauter und lauter schmettert der wilde Freudenschall des jubelnden Festes; da sehen wir endlich die Unglückliche mit zitternden Händen den blank geschliffenen Mordstahl aus dem verbergenden Busen hervorziehen. Wechselnd schweifen die stieren Blicke auf das entwürdigte Gebein des geliebten Todten und auf den blitzenden Dolch: mit krampfhaftem Beben erhebt sie ihn; schon scheint seine Spitze dem eigenen Leben zu drohen; da erschallt plötzlich wieder neuer hellerer Jubelton. Unwillkührlich wendet sich nunmehr das tödliche Eisen gegen den nahen Prunksaal; langsam schlotternden Schrittes taumelt sie gleichsam bewußtlos dahin; der unsichere Fuß aber wankt immer heftiger; noch ein Blick auf den weißen goldberanderten Schädel, und mit ermattender Kraft wirft, als lautere Musik jetzt die Aufhebung des Gelages verkündet, Rosamunde, ohnmächtig zusammensinkend, den Stahl nach der eben geöffneten Thür. Helmich, Alboins Milchbruder und liebster Freund, seine Königinn längst heimlich liebend, nahet voll zärtlicher Besorgniß; und richtet die Unglückliche sanft empor die sich jedoch nur langsam erst erholt. Noch ruhend am Boden blickt sie starr zu ihm auf; endlich aber, den schirmenden Arm der Liebe erkennend, beleben sich, mit einem Blick auf den gräßlichen Mundbecher, den ihre Hand krampfhaft festgehalten, im wilden Feuer ihre Züge. Nach dem naheliegenden Dolch greifend, rafft sie sich auf, und preßt denselben mit bedeutsam zur Thür zeigender Gebehrde und mit einem viel verheißenden Blick dem hoch erstaunten Helmich in die sträubende Hand. Deutlich hat er des wilden Flammenauges beglückende Sprache, wohl aber auch die Darreichung des Mordstahls verstanden; aber er schaudert, sich unwillkührlich abwendend, zusammen vor den angesonnenen Brudermord: da reißt die Rache dürstende Rosamunde den königlichen Schmuck der strahlenden Krone von ihrem Haupte, legt dieselbe nieder zu den Füßen des in regungsloses Staunen versunkenen Helmich, und stürzt, den entheiligten Schädel des gemordeten Vaters be-

deutsam zum Himmel emporhebend, rasch davon. — Nicht die Gefühle allein, sondern auch die Gedankenreihen, Vorsätze und Aufforderungen werden hoffentlich in diesen pantomimischen Scenen voll Wahrheit und Ausdruck klar und deutlich verstanden; und eben so wird es auch seyn bei Helmichs nunmehr folgendem der Natur nach ganz stummen Spiel, welches durch das beschreibende Wort durchaus nicht in seiner reichen Schöne genügend dargestellt werden kann. Zögernd nur hebt er die strahlende Krone auf, betrachtet wechselnd sie und den blitzenden Stahl; und sein unsicherer Schritt trägt ihn bald sehnsüchtig zu der Thür, welche Rosamunden seinen Blick entzog, bald schreitet er mit wild drohender Gebehrde dem nun immer stiller werdenden Saale zu. Plötzlich aber bleibt er stehen, wirft die verführerischen Geräthe von sich, und eilt, das schwarze Verbrechen gleichsam fliehend, mit freien Händen davon. Ein Blick auf Rosamundens Gemach führt indeß den Verblendeten zurück, er nimmt die schimmernde Krone langsam wieder auf: da erscheint sein Diener und Vertrauter, der verrätherische Grieche Perideus, bekanntlich Alboins Mörder, und gleich darauf läßt sich Geräusch vom nahen Prunksaale her vernehmen. Jetzt raunt Hellmich dem ihm wohlbekannten Bösewicht eilig etwas ins Ohr, reicht ihm zugleich den Dolch nebst einem Gold gefüllten Beutel, und stürzt rasch davon. Perideus verbirgt sich lauernd hinter einer Säule, die ihn indessen dem Blick des Zuschauers nicht entzieht, und wo in mannigfach wechselnder Stellung ein pantomimischer Seelenmaler Gelegenheit hätte, denselben zu fesseln durch allen wechselnden Ausdruck der spähenden Arglist, verruchter Schlauheit, befriedigter Goldgier u. s. w. Alboin im leichten Rausche entschlummert, wird nun auf einem prächtigen Ruhebette in Rosamundens Gemächer getragen; die Dienerschaar kehrt leisen Trittes wieder zurück, löscht die Kerzen aus; und nun schleicht mit stummen höchst charaktervollem Spiel Perideus lauschend aus seinem Hinterhalte hervor, horcht lange an der still geöffneten Thür, die ihn endlich

dem unverwandten Auge des höchst gespannten Schauers, verbirgt, dem hier jedes geredete Wort in der That nur störend erscheinen müßte. — In solcher Weise ließen sich denn auch größere Gedankenreihen und Ideen-Verknüpfungen noch vollkommen verständlich darstellen durch die pantomimische Kunst; und die Wahrscheinlichkeit ihrer nur sprechenden Bilderfolge verlangt eben keine größere conventionelle Abstraction, als die ewig gesungenen Gefühle und Vorsätze der Oper; als selbst, dem früher Gesagten zu Folge, in mancher Hinsicht das Schauspiel; und endlich als die Betrachtung des so hoch bewunderten Scheinlebens in der Plastik. — Nächst diesen durch die natürliche Verknüpfung mit äußeren sichtbaren Objecten verständlich ausgedrückten Richtungen des Denkens wären noch durch die Gebehrde alle diejenigen Vorstellungen und Ideen faßlich mitzutheilen, deren Gegenstände auf Bewegung beruhen. Auch lassen sich unsere Urtheile sinnlich darstellen in so fern sie bejahend, verneinend oder zweifelhaft sind; am deutlichsten aber erscheinen die diesen Urtheilen vergesellschafteten Zustände unseres Willens. Hier kommen wir zu dem bestimmtesten Theile der ganzen Gebehrdensprache: Ja und Nein; Wollen und Nichtwollen; Zweifel und Gleichgültigkeit lassen sich durch Gebehrden eben so bestimmt, als durch Worte ausdrücken. In dieser klaren Aeußerung des Willens, in dem stumm beredten Ausdruck der Empfindungen und Gefühle findet denn die Pantomime, als die still beredte Sprache des Herzens und der Seele, vornehmlich ihre genügende Sphäre: reine Verstandesbegriffe, Vernunftschlüsse und mathematische Wahrheiten [190] überläßt sie willig der Tonsprache;

190) Nach dem Athenäus (lib. I. p. 20. edit. Casaub.) hat ein gewisser Philosoph und zugleich ein berühmter Tänzer die pythagoräische Philosophie — deren bedeutsames Schweigen auch schon Lucian (de saltat.) im still beredten Tanze erkennt — im stummen Tanze besser erläutert, als wenn er sich des Wortes dabei bedient hätte. — Der bekannte Mersenne meint (Harmon. universelle C. p. 160) daſs die Pantomime gemeinsame Sprache werden könnte, und daſs alsdann die schwersten Wissenschaften faſslich und angenehm

sie liegen ganz außer den Gränzen einer natürlichen Panto-
mime. „So groß also auch das Gebiet iſt, in welches ſich
„ihre Verſinnlichung nicht wagen darf; ſo iſt dennoch ihr ei-
„genes Reich ſo groß, der Reichthum ihrer Gegenſtände ſo
„unerſchöpflich, daß die Kunſt ermüdet, ehe ſie ihre Grän-
„zen erreicht. —“ [191] Dieſe müßten indeß genügend be-
rührt werden in einer vollſtändigen Gebehrdenlehre; dem-
nach würde eine ſolche nunmehr ausführlich darzuthun ha-
ben, wie ſich die eigentlichen Elemente ihres Ausdrucks, die
mannigfachen Modificationen des Willens, die verſchiedenen
Empfindungen und Gefühle, Gemüthsbewegungen, [192] Lei-
denſchaften und Affecte [193] körperlich äußern in Mienen und
Gebehrden; in Handlung und That. [194] Gleich wichtig für
die Kunſt wie auch für das Leben wäre ein ſolches panto-

---

im Tanze gelehrt werden könnten, wie zum Beispiel Cosmographie, Astronomie, Chronologie, Perspective, Catoptrik, die Glückseligkeit der Heiligen, und die Seligkeit des Paradieses. — Nichts schadet den Künsten so sehr, als wenn man ihre natürliche Gränze überschreitet. Diese ist aus einer nur flüchtigen Betrachtung der darstellenden Zeichen so leicht erkennbar, und dennoch leidet die Kunst so häufig durch solche Fehler. Mahlen, im eigentlichen Sinne des Worts wollen Dichter und Musiker, und ihre Werke werden dadurch kleinlich und spielend. Der Mahler dagegen versucht wirklich zu dichten in der Darstellung successiver Begebenheiten, und wird, wie die vielen perspectivisch gemahlten Lebensgeschichten der Heiligen bekunden, nothwendig lächerlich. d. V.

191) Neue deutsche Dramaturgie S. 49.

192) Gemüthsbewegung ist eine einzelne vorübergehende heftige Thätigkeit, Leidenschaft ein dauernder Zustand eines heftigen habituellen Begehrens oder Verabscheuens. Alle Leidenschaften sind Gemüthsbewegungen, aber nicht alle Gemüthsbewegungen sind Leidenschaften. (Vergl. Handwörterb. d. Seelenmalerei S. 216.)

193) Affekten sind von Leidenschaften specifisch unterschieden: jene beziehen sich blos auf das Gefühl, diese gehören dem Begehrungsvermögen an. (Kant Kritik d. Urtheilskr. S. 119.)

194) Handlung drückt die Thätigkeit der Kraft, That die in die Sinne fallende Wirkung aus: eine jede That ist eine Handlung, aber nicht jede Handlung ist eine That. (Vergl. noch Engels Schriften Th. IV. S. 101 über Handlung, Gespräch und Erzählung.)

mimisches Wörterbuch, zu dem man an den unten verzeichneten Orten [195] bereits treffliche Vorarbeiten findet. Manche Artikel desselben werden wir späterhin noch mit einiger Ausführlichkeit zu geben Gelegenheit haben; das Ganze gehört aber nothwendig für ein besonderes Werk über die Pantomimik.

---

195) Des Cartes. Passiones animae p. 60. quae sint signa externa harum passionum.

Chr. Wolff. Psychologia empirica, p. 457—663 de affectibus — p. 711—720. de commercio inter mentem et corpus.

De la Chambre. Les Characteres des Passions p. 106 etc.

Buffon. Allgem. Hist. d. Natur. Th. I. Beschreibung des Menschen.

Menschenkunde, Sammlung der besten und vorzüglichsten Wahrnehmungen und Erfahrungen über den Menschen. Th. I. S. 88—154. Th. II S. 58—95 (Leipzig. 1792.)

F. I. Flörken die Leidenschaften der Menschen und Thiere S. 207—455.

I. G. E. Maafs. Grundrifs der allg. und besond. Rhetorik p. 125. Eintheilung der Leidenschaften. p. 174—247. Von den Gebehrden

I. G. E. Maafs. Versuch über die Leidenschaften. Halle 1807.

I. G. E. Maafs. Versuch über die Gefühle besonders über die Affecten p. 285 u. f.

Neue deutsche Dramaturgie (Altona 1798) S. 181 u. f. Ueber den Ausdruck verschiedener Gemüthszustände, Gefühle und Leidenschaften.

Handwörterbuch der Seelenmalerei: nebst 52 gestochenen Köpfen, die vorzüglichsten Gemüthsbewegungen und Leidenschaften betreffend, von Lebrün (Leipzig 1820.)

C. F. Michaelis, die Kraft der rednerischen und theatralischen Declamation p. 165 u. f. (Leipzig 1819.)

Sekendorf Vorlesungen über Declamation und Mimik Th. II. S. 11 u. f.

Engel Ideen zu einer Mimik. Br. IX u. a.

G. Wernsdorf Dissert. de corporis eloquentia. Gedani 1758.

F. Löwen kurz gefafste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes. Hamburg 1755.

Cludius Grundrifs der körperlichen Beredsamkeit p. 265—326.

Peter Camper. Vorlesungen über den Ausdruck der verschiedenen Leidenschaften durch die Gesichtszüge etc. a. d. Holl. übers. v. G. v. Schatz Berlin 1795. 4.

Füllebornes Beiträge zur Geschichte der Philosophie enthalten (Th. II. St. 8.) den Abrifs einer Geschichte und Literatur der Physiognomik, in der man, nächst den in dieser Abhandlung angeführten Werken, noch manches Bemerkenswerthe finden wird für die Literatur der Pantomimik.

d. V.

Die reine Gebehrden-Sprache besteht also, ihrer nunmehr vollendeten Grammatik zu Folge, aus einer Mischung von natürlichem Ausdruck, von Nachahmung, Beschreibung, und endlich von willkührlichen Zeichen. Ihr eigentliches Gebiet ist in solcher Weise nur die mannigfache Aeußerung des Begehrens und Empfindens, doch kann sie in ihrer bedeutsamen Vereinigung von Zeichen, Zeichnen und Zeigen, [196] unter manchen oben angegebenen Bedingungen auch zur deutlichen und energischen Darstellung von Gedanken und Ideen gebraucht werden: und nicht etwa nur die pantomimische Kunst, sondern das Leben selbst hat sich dazu der Gebehrde auch in den späteren Zeiten der ausgebildeten Sprache und Schrift noch häufig bedient. Die hohen rein abstracten Sphären der Religion und Politik hat sogar die Pantomime noch berührt, und die Kraft und Schärfe ihrer eindringlichen Beredsamkeit hat hier jeden Ausdruck irgend einer Tonsprache übertroffen, wie einige merkwürdige Beispiele beweisen.

Als dem Tarquinius Superbus von seinem Sohne Sertus ein Abgeordneter gesendet ward, um neue Verhaltungsbefehle wegen der listigen Unterjochung der Gabier einzuholen, führte der König denselben schweigend in den Garten, hieb hier alle Mohnköpfe ab, welche über die andern hervorragten, und entließ darauf ohne allen weiteren Bescheid den Gesandten. Sertus, die stumme Antwort seines Vaters sogleich verstehend, schaffte eben so alle durch Ansehen und Reichthum unter den Gabiern hervorragenden Männer auf die Seite und die unglückliche Stadt, nunmehr ohne Schutz und Oberhaupt, mußte bald darauf die Herrschaft der Römer anerkennen. [197]

Als Kaiser Karl der Fünfte sich einst zu Augsburg mit seinem Bruder Ferdinand bei der Tafel befand, so hielten einige Pantomimen-Spieler um die Erlaubniß an, mit ihren Darstellungen die Majestäten bei Tische zu belustigen. Es

196) Bernhardi Sprachlehre Th. I. S. 51.
197) Livius lib. I. cap. 54.

waren aber, wie Masenius, der Gewährsmann dieser Erzählung, [198] berichtet, nur Ketzer, welche dem Kaiser gern den Ursprung und die Ursachen der neuen Secte zeigen wollten. Als sie die Erlaubniß zum Spiel erhalten hatten, trat zuerst ein Mann auf, wie ein Doctor jener Zeit gekleidet; es war, wie auf seinem Rücken zu lesen stand, Johann Reuchlin. Dieser trug Bündel Holzscheite, die er nachlässig auf dem Hofe umherwarf, als wollte er sie dem ersten besten Vorübergehenden überlassen. Als er fortgegangen war, kam eine andere Maske; es war, wie die Schrift auf dem Rücken besagte, Erasmus von Rotterdam. Dieser, als er die geraden und krummen Scheite vermengt umhergestreut sah, gab sich viele Mühe dieselben zu sammeln und in Ordnung zu bringen: als es ihm aber durchaus nicht gelingen wollte, das Krumme mit dem Graden zu vereinigen, so ging er unwillig fort. Nunmehr erschien, Luthers Namen führend, ein Mönch, der glühende Kohlen und Brände trug, die er zu den Scheiten legte, und die nun durch sein Blasen in volle Flammen geriethen. Hierauf machte er sich, wie Masenius sagt, vergnügt davon, gleich als hätte er seine Sache noch so gut gemacht. Jetzt trat ein Mann auf in kaiserlicher Kleidung, der, als er die Flamme erblickte, sein Schwert herauszog, und mit großer Gewalt in das Feuer schlug, um die Gluth zu löschen: da aber die Flamme dadurch nur heftiger zu lodern begann, so ging er im höchsten Zorne von dannen. Darauf kam endlich ein Geistlicher in päpstlicher Kleidung, der sehr bestürzt ward, da er die Flamme erblickte. Als er sich umsah nach einem Hülfsmittel, das Feuer zu dämpfen, erblickte er in der Nähe zwei angefüllte Eimer, die er eiligst ergriff. Statt des Wassers aber goß er jetzt Oel in die Flamme, wodurch sie nur desto mehr verstärkt wurde, und er lief in Verzweiflung davon. — Auf das Höchste erbittert waren die Herscher durch diese pantomimische Darstellung; sie ließen die Urheber derselben aufsuchen, diese aber waren nirgend aufzufinden.

198) Masenii speculum imaginum veritatis occultae p. 622.

Völlig abstracte Begriffe, wie zum Beispiel die politische Freiheit sind von den Alten dargestellt worden durch pantomimischen Tanz, der nach der bedeutsamen und innigen Beziehung zum Leben zu schließen, hierbei von sehr ergreifendem Ausdruck gewesen sein muß. Der Tänzer Sostratus weigerte sich, den Tanz, welcher die Freiheit hieß, vor seinem Herrn, dem Könige Antiochus, aufzuführen, weil dieser des Künstlers Vaterstadt Priene unterjocht hatte. Es wäre unwürdig, sagte er kühn, die Freiheit im Tanze noch darzustellen, nachdem sie mein Vaterland verloren hat. [199]

Im Jahre 1709 wurde zu London ein pantomimischer Tanz aufgeführt, der die monarchische und republikanische Regierung allegorisch darstellte, und der in der englischen Derbheit seines spottenden Muthwillens noch einen sehr kräftigen Beweis giebt für den energischen Ideenausdruck der Gebehrdensprache. Weitere Nachrichten von jener Darstellung sind am unten verzeichneten Orte [200] zu finden: eine andere Quelle [201] enthält noch mehrere pantomimische Scenen solcher Art.

Nachdem nun nächst der rein grammatischen Formenlehre auch noch das innere Wesen des pantomimischen Ausdrucks nach seiner verschiedenen Beziehung zu den drei geistigen Thätigkeiten in kurzen Andeutungen berührt ist, schreiten wir endlich zur freien Betrachtung seiner Schönheit: nehmlich zu einer Rhethorik und Poetik der Gebehrden, und zu deren rein ästetischer Kunstschätzung. — Reinheit der Sprache, Deutlichkeit und Bestimmtheit sind, wie in Tönen so auch in Gebehrden, nothwendige Bedingungen alles Ausdrucks; der höhere Stil verlangt aber noch strenge Angemessenheit der Rede, Wohlklang und Lebhaftigkeit, Mannigfaltigkeit und Einheit. Indem nun die Gebehrdensprache diesen und ähnlichen Anforderungen ebenfalls Genüge zu leisten vermag,

199) Sext. Empir. advers. Mathem. lib. I. p. 281. edit. Fabricii, Libanius or. XIX. p. 512. edit. Morelli.

200) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper. Th. I. S. 458. (Uebers. v. Forkel.)

201) Warburton Versuch über die Hieroglyphen §. 8 u. 9.

hat auch sie ihre auf bestimmten zum Theil der eigentlichen Redekunst ganz gleichen Gesetzen beruhende Rhetorik. — In der Tonsprache würde zum Beispiel die Angemessenheit des Stils verletzt sein in folgender Phrase: „ich flehe dich an, ich beschwöre dich, gieb mir noch einen Apfel." — Die innige Form der Bitte stände hier mit ihrem unbedeutenden Gegenstande im Widerspruch, und derselbe Fehler würde auch, vielleicht noch auffallender, gemacht werden können in der Gebehrdensprache. Der Redner, Deklamator. Schauspieler, Sänger und Tänzer, Alle werden, wenn sie nicht gegen die Angemessenheit des Stils verstoßen wollen, ein und denselben mimischen Ausdruck sehr verschieden modificiren müssen; und auch der Maler, dessen stummen Gebilde nur durch nachgeahmte Gebehrden reden können, hat sorgsam zu wachen, daß hier keine Fehler der Art sich einschleichen, die bei sehr berühmten Meistern selbst zu finden sind. Paul Veronese, Rubens, und besonders mehrere Künstler der französischen Schule zeigen oft in ihren Figuren einen übertriebenen pantomimischen Ausdruck; Guido Renis Graziengestalten, reden bisweilen in schmachtend gezierter Gebehrde, und Titian erfaßte in seinen Bildungen meistens nur die Körper, nicht aber die Seele; er verstand die Sprache der Leidenschaften wenig, und sprach sie schlecht. Eingedenk der früher angeführten Weisung des Leonardo da Vinci sollten also die Maler stets die höchste Aufmerksamkeit anwenden auf den angemessensten pantomimischen Ausdruck der Gemüthsbewegungen; Sandrart sagt noch: „es wird „der, so in dieser Wissenschaft andere übertrifft, billig für „den größten Meister gehalten; gleich wie der nur für einen „mittelmäßigen Künstler passirt wird, der diese erzählten „Affecten nur etlichermaaßen wahrnimmt. Die aber, so „gar nichts hierin thun können, sind nur für Sudler zu halten." [202] Wie nun der Maler so leicht den wahren und passenden Ausdruck der Gebehrden verfehlt, so kann auch

[202] L. v. Sandrart deutsche Academie der edlen Bau-, Bildhauer- und Malerkunst S. 78.

der Schauspieler seine Rede leicht durch die begleitende Geste gleichsam überschreien, oder er wird durch den Gegensatz matt und nüchtern in seiner Darstellung: demnach würde also die Angemessenheit der Gebehrden, als wesentliche Bedingung zur Schönheit, nach ihren zartesten Beziehungen aufgefaßt werden müssen in einer durchgeführten pantomimischen Rhetorik.

Dem Wohlklang der Rede correspondirt in der Gebehrdensprache eine das Auge fesselnde Wohlbewegung, deren eigentliches Wesen in der vorigen Abhandlung bereits ausführlich entwickelt ist. Nach Beschaffenheit der verschiedenen Situationen zeige der körperliche Ausdruck in seinen Bewegungen Anmuth und Einfachheit, oder auch Würde und Majestät; Zartheit und sanft getragenes Schwellen der Gesten, oder auch Kühnheit und Energie. — Die Einfachheit überladet im Gebehrdenspiel den Ausdruck nicht; Natürlichkeit der Bewegungen und Wahrheit der Darstellung sind ihr schönes Ziel. Uebertreibung und Verfälschung bleiben derselben stets fremd; sie gehören nur der Geziertheit und Affectation, als den reinen Gegensätzen der schönen Einfachheit. — Würde und Majestät der Gebehrde zeigen sich zunächst in der schönen Grundhaltung des Körpers, in dem freiesten Gebrauch aller Glieder, und in dem Adel ihrer Bewegungen. Ganz frei vom Körper erscheint der Oberarm, die Schulter allein ist das Centrum der Gestikulation; daher denn die Hand nur weite Räume wellenförmig durchzieht. Alles Gedrückte und Kleinliche ist hier verschwunden; denn was in der Seele durchaus nicht ist, das kann auch nicht zum körperlichen Ausdruck kommen: Adel und Hoheit nur zeigen sich hier überall in den mäßigen Bewegungen des Hauptes wie in dem ruhig beredten Mienenspiel, und besonders noch im Gang. [203] Nur verschieden nach leichten

203) Qualis animo est, talis incessu. (Senec. Trag. Herc. fur. Act. II sc. 2.)

Vergl. noch über den Adel des Ganges, als ein allgemein zu erstrebendes Ziel die Aussprüche alter Dichter beim Athenaeus lib. I. cap. 58. (edit. Schweigh. T. I. p. 79.)

Modificationen erscheinen im schönen Spiel der ausdrucksvollen Bewegungen Würde und Majestät der Gebehrde; von ihren Gegensätzen, der Gemeinheit und Niedrigkeit, ist in Hinsicht ihrer körperlichen Aeußerung hier nicht weiter zu reden.

Die Kühnheit des Gebehrdenspiels überrascht durch unerwartete Stellungen und durch die Neuheit der Uebergänge; oder auch durch ein seltnes genialisches Verfließen des Charaktervollen und Schönen in der Körperbewegung. — Die Energie zeigt sich in der Entschiedenheit und Festigkeit, also in einer kraftvoll schönen Bestimmtheit des körperlichen Ausdrucks: Unbestimmtheit, Ungewißheit oder Zweideutigkeit stehen dieser Precision gegenüber als fehlerhafte Gegensätze, die bei der natürlichen Kürze, und bei der stürmenden Schnelligkeit der pantomimischen Rede sogleich zur gänzlichen Unverständlichkeit führen. — Anmuth, Zartheit und schön getragenes Schwellen der ausdrucksvollen Gebehrden leiten natürlich hin auf ein gewisses metrisches Verhältniß, und auf ein sanft verfließendes Spiel der wechselnden Umrisse; wodurch sich denn die sprechende Geste idealisch vermählt dem Rhythmus und den wellenhaften Schönheitslinien, welche, der vorigen Abhandlung zu Folge, erscheinen als die höchsten Elemente aller Wohlbewegung.

Die Lebhaftigkeit ist dem pantomimischen Ausdruck bei seiner eben erwähnten Kürze und Precision, Kühnheit und Energie schon eine natürliche Eigenschaft; doch bedient man sich auch hier wie in der mündlichen Rede zu noch höherer Belebung desselben gewisser rhetorischer Figuren, die schon Plutarch den schönen expressiven Gebehrden zuschreibt, indem er sagt: „Um eine Sache recht lebhaft und bildlich „darzustellen, brauchen die Dichter neu gemachte und metaphorische Ausdrücke. — Eben so ist es auch bei dem Tanze. „Die Figur ahmt die Gestalt und Gebehrden nach; der „Gang drückt eine Leidenschaft, eine Handlung oder eine „Kraft aus; durch die Darstellung aber zeigt man gerade „zu die Gegenstände selbst, wie etwa den Himmel, die Erde, „die umstehenden Personen. Wenn dieses nun nach einer ge-

„wissen Ordnung und Zahl geschieht, so hat es etwas Aehn„liches mit der Gewohnheit der Dichter, die eigentlichen „Namen mit zierlichen und wohlklingenden Wörtern zu be„gleiten. — Die Darstellung kann aber auch niedrigen und „schlecht ausgedrückten Versen gleichen, wenn nehmlich im „Tanz nicht Wahrscheinlichkeit und Grazie mit Anständigkeit „und Einfachheit verbunden sind.“ [204] — In der Pantomime, als Sprache der Empfindung und der Leidenschaft kommen natürlich die Figuren für die Gemüthsbewegung am häufigsten vor; und zunächst bemerken wir unter ihnen die Anapher oder Wiederholung. [205] In des scheidenden Freundes mehrfacher Wiederkehr, in der stets erneuerten Umarmung, ist sie ein tief rührender Ausdruck der körperlichen Beredsamkeit, gegen deren siegende Gewalt alles Wort hier ohnmächtig verstummt. — Wenn der Jüngling von der holden Geliebten das bedeutsame Zeichen der ersten Rose erhält, so zeigt im unbelauschten seligen Entzücken, das des Wortes sich hier wenig oder gar nicht bedient, die Gebehrde des Dankes folgenden natürlichen Climax. Im ersten überraschenden Augenblick wird der Drang der Gefühle gleichsam gegen die redende Blume selbst ausströmen wollen; bald aber ergreift der Sprachlose die im schwachen Sträuben zit-

---

204) Plutarch Sympos. lib. IX. quaest. 15.

205) An Wiederholungen fehlt es der modernsten scenischen Tanzkunst in ihrer ewigen Einerleiheit wahrlich nicht, aber sie drücken nur leider — Plutarchs obige Vergleichung fortzusetzen — nicht mehr aus, als etwa die Anaphern mancher neueren nahmhaften Dichter. Wenn der eilfsilbige Iambus, oder auch die trochäischen Dipodien nicht gleich vollzählig werden wollen, so wird ohne weiteres, wie durch tretende Beispiele zu belegen wäre, irgend ein nur einigermaafsen bedeutsames Wort ein paarmal wiederholt: oder es wird auch geschwind noch ein neues duftlos blümelndes Epitheton fabricirt, und der metrischen Verlegenheit ist abgeholfen: „vollzählig wenigstens stolpert der gemifsbandelte Vers wieder einmal daher.“ Die Schauspieler, zum grofsen Theil eben so unwissend in den tieferen Gesetzen der Redekunst, sprechen dann solche nichts sagende Prädicate und aller inneren Wahrheit des Ausdrucks entbehrende Anaphern so recht eigentlich auf den Klatscheffect, der denn auch — similis simili gaudet — meistens nicht ausbleibt. d. V.

ternde Hand, bedeckt sie mit tausend Küssen; preßt sie darauf mit einer eigenthümlichen durch Worte gar nicht zu beschreibenden Hebung des Körpers an sein Herz; und stürzt endlich, von der Steigerung des Entzückens hingerissen, nieder zu den Füßen der Angebeteten. Wie eindringlich beredt so ein stiller Climax als natürliche Aeußerung der schönsten Gemüthsbewegung sei, das sagt gewöhnlich mit unnennbarem Ausdruck der die Zärtlichkeit erwiedernde Seelenblick. Diese oft vorkommende pantomimische Scene des Lebens wird auch den Schauer in einer edlen Darstellung, noch tief ergreifen, wenn dieselbe ausgeführt wird durch wirkliche pantomimische Künstler, von denen — wie Xenophon in dem oben beschriebenen Ballet in Hinsicht des Bacchus und der Ariadne sagt — alle Anwesenden schwören möchten, daß wirklich eine erste stille Liebe unter ihnen bestehe, die eben zum Ausdruck komme. Wenn sie darauf mit schüchtern verschämtem Schweigen, und dennoch im beredten Ausdruck der ersten jungen Liebe, leicht gemessenen Schrittes dahin wallen in natürlicher Schöne der Bewegung, so werden sie auch in dieser scheinbar all zu einfachen Situation, die schauenden Blicke noch freudig zu fesseln vermögen. Die Sprache des Wortes kann niemand vermissen in dieser inneren Lebens vollen Scene; denn was dabei geredet werden könnte, oder eigentlich noch vielmehr als das, sagen die seelenvollen Himmelsklänge einer Flöte oder Clarinette, vergesellschaftet mit den bebend antwortenden Lauten eines zu natürlichem Liebesbund [206]) verfließenden Saiteninstruments. In dem Hintergrunde dieses beseelten Tongemäldes [207]) verduftet wie durch weite Fernen hin eine

206) Ein Blasinstrument und ein Saitenspiel zusammen bilden eine musikalische Ehe. (Lotosblätter. Fragmente von Isidorus Th. I. S. 200.)

207) Der Musiker soll, wie Engel in seiner vortrefflichen Abhandlung über die musikalische Malerei bemerkt, lieber Empfindungen, als Gegenstände von Empfindungen malen; immer lieber den Zustand, worin die Seele, und mit ihr der Körper, durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit

tiefe sinnige Harmonie: das leisere Tutti bildet gleichsam die Landschaft, in der die beiden melodischen Solo-Instrumente als Staffage erscheinen, welche allein dem schönen Tonbilde erst eine innigere Beziehung zum Leben verleiht. Die Tonkunst wird in dieser Darstellung eines ganz bestimmten Gefühls eine musikalische Plastik: plastische Musik aber nennt Bernhardi die Kunst der Gebehrde, und die Tonkunst erscheint ihm dabei als die natürliche Supplementkunst der reinen Mimik. [208] In solcher Ansicht könnten denn hier, bei vorausgesetzter Virtuosität der Künstler, das Doppelduo der Töne und Gebehrden, die Melodie der Glieder und Töne, und die Harmonie der sichtbaren und hörbaren Bewegungen ein eigenthümliches Quatuor, eine Kunstleistung bilden, die auch gegen den strengsten Critiker ihren Werth behaupten würde, und von deren ästhetischer Wirkung man durchaus keine Ahnung haben kann bei dem niedrigen Standpunkt der heutigen [209] scenischen Orchestik. Belebte Plastik ward diese, wie auch die Pantomime, früher schon genannt. Bilder des Lebens also, voll Ausdruck der Seele und Schöne der Körperbewegung soll dieselbe

selbst. — Pantomimische Scenen der oben erwähnten Art geben denn eine natürliche Veranlassung zu solcher musikalischen Seelenmalerei. Die Instrumentalmusik erhält hier unbezweifelt ihren tiefsten bedeutsamsten Ausdruck, und seelenvolle Virtuosen, deren Talente in dem immer mehr überfüllten Tutti der Orchester fast unbemerkt verschwinden, werden in solchen tief empfundenen Scenen ihre Kunst besser und werthvoller zeigen können als in den frostigen Capricien eines nichts sagenden Concerts, das nach herkömmlichem Schlendrian im ersten Theile brillirt, im zweiten methodice rührt, und endlich im dritten spaßhafterweise amüsirt. d. V.

208) Bernhardi Sprachlehre Th. II. S. 59. 51.

209) Jetzt würde man — versteht sich zur Musik von mehreren Componisten — jene schöne pantomische Scene weidlich verarbeiten mit den gehörigen Arm und Bein-Positionen, mit Gruppen, Attituden etc; und wenn darauf die beiden Liebenden nicht schliefslich ihr Glück und ihre Freude äufsern sollten in einem ganz überaus schweren Pas de deux nach der belichten hier durch Zeichnung und Beschreibung nereits dargestellten Manier, hielte man dies sicher für einen wesentlichen Mangel an Kunst. d. V.

geben; nicht aber lebende (eigentlich todte) Bilder, von denen denn, obgleich sie in das Gebiet der reinen Gebärdenkunst gehören, hier nicht weiter die Rede sein wird: da noch überdies die unten verzeichneten Werke[210] alles enthalten, was über diese seit den Zeiten der Hamilton so allbeliebten mimischen Darstellungen nur irgend zum Lobe oder auch zum Tadel gesagt werden kann. — Nach dieser Abweichung, veranlaßt durch die artistische Anwendung des natürlichen Gliedmaßen im körperlichen Ausdruck, würde hier unter den übrigen rednerischen Figuren zunächst die Hyperbel zu betrachten sein: der Gebrauch derselben durch absichtliche Uebertreibung von Stärke und Größe einer Empfindung oder eines räumlich beschriebenen Gegenstandes ist indessen in der Gebärdensprache so leicht, und der Effect davon, besonders im Komischen, so natürlich; daß diese Figur hier eben so wenig einer ausführlichen Erläuterung bedarf als eine Nachahmung des Sichtbaren, welche der Idee der Onomatopöie oder der Nachahmung des Hörbaren in der eigentlichen Redekunst entsprechen würde. Auch die Ironie ist dem körperlichen Ausdruck natürlich. Wenn zum Beispiel in einer pantomimischen Scene ein alter verliebter Geck der schönen, Kränze flechtenden, Gärtnerin zärtlich eine Rose darbietet, und sie darauf im schalkhaft ehrfurchtsvollen Verneigen ihm dankbar ein Körbchen mit einem welkenden Strauße dafür reicht, so ist dies eine höchst sprechende Ironie. Uebertreibungen und Nachahmungen wird darauf der so herrlich Beschenkte passend anwenden können in einem jetzt beginnenden komischen Monolog. Unverwandten Blickes folgt sein Auge starr der lachend Entflohenen; darauf

---

210) Geller. Wahlverwandtschaften Th. II. S. 57. 87. 115. Schendorf Vorlesungen üb. Declamation und Mimik Th. II. S. 8. 27 u. f.

J. Falk in dem Taschenbuche Urania für das Jahr 1812.

Rehberg. Die Attitüden der Lady Hamilton.

Heudel-Schütz mimische Darstellungen gez. u. gest. v. Perous u. Ritter. (Frankfurth a. M. 1809.)

Sophie Mar. Thalia. Taschenbuch plastischer, dramatischer und lyrischer Darstellungen S. 1—37. (Berl. 1805.)

wiederholt er, sein zierliches Körbchen betrachtend, mit übertriebenem Ausdruck ihre ehrfurchtsvollen Verbeugungen, und wirft endlich im steigenden Affekt — den ein charakteristisches Solo des muthwilligen Fagotts treffend mahlt — das spottende Geschenk von sich. Hastig geht er jetzt im stillen Aerger auf und nieder; plötzlich aber bleibt er sinnend stehen: ein Gedanke süßer Rache beschäftigt ihn, zu dessen Ausführung er denn sogleich schreitet. Dürres Laub und Reisig wird mühsam zusammen gesucht; bald ist das ganze Körbchen damit überfüllt, und so trägt er es trotzig der eben zurückkommenden Spröden entgegen. Aber, o Himmel, neues Unglück! die Aehnlichkeit der Kleidung beim ländlichen Feste hat den Zornigen getäuscht; es ist eine andere sehr hübsche Kranzwinderin. Diese nun dankt mit noch größerer Ironie für das dargebotene Geschenk, das sie dem Hocherschrockenen aus der starrenden Hand nimmt, und schalkhaft trauernd den auf ihren Wink von allen Seiten herbeieilenden Gespielinnen zeigt. In einem reizvoll neckenden Tanze danken diese nunmehr, eine jede in eigenthümlicher Weise (nicht etwa in gewohnter Figurantenmanier, Einer wie Alle, und Alle wie Einer) für seine seltene Artigkeit; halten den fliehenden Gegenstand ihres Muthwillens spöttisch mit Blumengewinden; reichen ihm, mannigfache Tableaux bildend, sämmtlich ihre Körbe entgegen, und stellen dieselben endlich, als jener sich, nichts mehr zu sehen, die Augen zuhält, pyramidalisch vor ihm hin, das dürre Reisig oben auf. — In dem Ballet waren bisher derb klatschende Prügel und Karrikatur des Anzugs die gewöhnlichsten Mittel zur Erregung des Lachens. Höherer ästhetischer Anforderung genügend erheben sich die eben beschriebenen Scenen, die des erläuternden Wortes durchaus nicht bedürfen, zum wirklich Komischen; dessen höchst lebendigen Ausdruck durch die Pantomime schon andere schätzenswerthe Untersuchungen in jenem Gebiet, [211] als möglich erachtet haben. — In ihrer stillen Beredsamkeit kann sich die Gebehrde

211) St. Schütz Versuch einer Theorie des Komischen S. 225.

außer den bisher genannten Figuren noch vieler anderer rhetorischer Wendungen bedienen: sie hat ihre tropischen Ausdrücke, ihre Metonymie und Synekdoche, Metapher und Prosopopöie; hat ihre Allusionen, Paraphrasen u. s. w.; von denen weitere Erläuterungen und treffende Beispiele bereits anderweitig gegeben sind. [212] In der Gebehrdensprache erscheinen alle diese rednerischen Mittel zur Beförderung der Lebhaftigkeit im eigentlichsten Sinne des Wortes als ein figürlicher Ausdruck, welcher denn, in der ihm hier eigenen ungesuchten Natürlichkeit sicher seine Wirkung nicht verfehlt.

Die Mannigfaltigkeit ist, wie in der mündlichen Rede so auch in der Gebehrdensprache, eine wesentliche Eigenschaft zum schönen Ausdruck. Die inneren Kunstgesetze derselben haben beide Sphären durchaus gemein; und wenn in der äußern oder formalen Schönheit die Pantomime gleich der künstlichen Inversionen und überhaupt der anmuthigen Abwechslungen im Periodenbau entbehren muß, so hat sie dagegen in der früher gezeigten Fülle ihrer körperlich darstellenden Mittel hinreichenden Spielraum für die reichste und schönste Mannigfaltigkeit. — Die Einheit des pantomimischen Ausdrucks beruht zunächst auf eine sorgsam durchgeführte Grundhaltung: denn die Gebehrdensprache hat ebenfalls ihren niederen mittleren und höheren Stil, und die Vermengung dieser verschiedenen Arten des Ausdrucks stört, wie in der eigentlichen Rhetorik, auch hier die äußere Schönheit. Ferner verlangt noch die Einheit der Gebehrden eine zartsinnige Verbindung in der Darstellung der so häufig vorkommenden gemischten Seelenzustände; und besonders auch eine höchst sorgfaltige Beachtung der natürlichen Uebergänge von einem Affekt, von einer Leidenschaft zur andern. Engel, den bei der meisterhaften Behandlung dieses Gegenstandes [213] zum Theil ein älteres für die Pantomime in

212) Engel, Mimik Br. VIII. S. 90.
Cludius Grundriß der körperl. Beredsamkeit S. 553.
213) Ideen zu einer Mimik, Br. 41—43.

mancher Hinsicht beachtenswerthes Werk [214] geleitet zu haben scheint, sagt sehr treffend von diesen Uebergängen: „wenn hier nicht die größte Feinheit und Genauigkeit beobachtet, wenn hier nicht die Natur aufs vollkommenste ausgedrückt wird, so wird der feine Geschmack nicht befriedigt werden, wie gut auch übrigens der Ausdruck dieses oder jenes Gefühls in dem gegebenen Grade und unter den bestimmten Mischungen und Modificationen sei." — Solchen höheren Anforderungen der Mannigfaltigkeit und Einheit wird jedoch nur genügt werden durch ein tiefes und durchdachtes Studium der menschlichen Natur: hier kann der pantomimische Tänzer gründliche Kenntnisse und genialische Fertigkeiten zeigen, die ihm einen unbestrittenen ehrenvollen Rang in der Reihe der übrigen Künstler sichern. Die große Aufgabe, sein Aeußeres ganz in der Gewalt des Inneren zu bringen, die Verherrlichung der menschlichen Schönheit in ausdrucksvoller idealischer Bewegung sind ein hohes und würdiges Kunstziel. Dieses zu erstreben ist indessen sehr schwer, und setzt mannigfache natürliche Anlagen und genialische Fähigkeiten voraus. Lucian schon verlangt von dem pantomimischen Tänzer, nächst einem zarten Sinn für das Schickliche und Schöne, große Uebung, vielseitige Kenntniß, und besonders eine höchst lebhafte Einbildungskraft, verbunden mit einer ungemeinen Leichtigkeit sich in alle Leidenschaften zu versetzen; [215] welche aber dessenungeachtet mit klarstem Bewußtsein beherrscht werden müssen ihrer in durch die Kunst zum höchsten Adel erhobenen Darstellung. Leistet nun der pantomimische Künstler oder Tänzer so schweren Anforderungen Genüge, dann gebühren ihm allenfalls in Wahrheit die bis jetzt nur übertrieben scheinenden Lobsprüche [216] der Alten, welche die geschickten

214) J. F. v. Götz. Leonardo und Blandine ein Melodram nach Bürger in 160 leidenschaftlichen Entwürfen.

215) Lucian de saltatione p. 506. (T. II. edit. Reitz.)

216) Egressus scenam populum saltator adorat,
Solerti spondens prodere verba manu. —
Nam cum grata chorus diffundit cantica dulcis

Ausüber dieser Kunst durch Wettstreite und ehrenvolle Preise ermuntert,[217] und das Andenken geschickter Pantomimen häufig durch preisende Inschriften[218] und prächtige Statüen[219] geehrt haben.

Gleich der Tonsprache hat auch der mimische Ausdruck im Vortrage seine verschiedenen Accente. Der intensive Accent zum Beispiel verleiht einer Gebehrde eine merklich größere Lebhaftigkeit und Stärke, der protensive dagegen giebt derselben, gegen andere, eine verhältnißmäßig längere Dauer. Contrastirende Accente wechseln, wo sie anwendbar sind, starken und kräftigen, mit sanftem und mildem Ausdruck der Gebehrde: progressive Accente steigern die Geste in sichtbarer Erhebung der Bewegungen und Stellungen; regressive dagegen veranlassen eine merkliche Senkung im schönen

---

Quae resonat cantor, motibus ipse probat.
Pugnat, ludit, amat, bacchatur, vertitur, adstat:
Illustrat verum, cuncta decore replet.
Tot linguae, quot membra viro: mirabilis est ars,
Quae facit articulos, voce silente loqui
Epigr. vet. (Thesaur. ant. rom. Salleng. T. II. p. 752.)
Omnis fortunae vultum per membra reducet;
Aequabitque choros gestu; cogetque videre
Praesentem Trojam, Priamumque ante ora cadentem;
Quodque aget, id credes stupefactus imagine veri. *)
Manilius Astron: lib. V. v. 483.

*) Dieser von Calliachi am unten verzeichneten Orte angeführte Vers fehlt in der nach Bentley berichtigten Baseler Ausgabe, wie auch bey Stöber, der dessen nicht einmal in den Noten zum Manilius erwähnt. d. V.

Νεύματα μύθον ἔχων, παλάμην στόμα, δάκτυλον φωνήν.
Nonn. Dionys. lib. II.

Μουσάων δεκάτη, χαρίτων Ῥοδόκλεια τετάρτη,
Τερπωλὴ μερόπων, ἄστεος ἀγλαΐη.
Ὄμματά σοι, καὶ τάρσα ποδήνεμα, καὶ σοφὰ χειρῶν
Δάκτυλα, καὶ Μουσῶν κρείσσονα, καὶ χαρίτων.
Anthol. Graec. lib. IV. tit. 25.

217) N. Calliachii de ludis scenicis mimorum et pantomimorum etc. (Thesaur. Salleng. T. II. p. 767.)

218) Siehe Salmasii Comment. ad script. Histor. Aug. T. II. p. 834—842.
J. C. Bulengerus de theatro (Thes. Graev. T. IX. p. 935 945.)

219) Anthol. graec. lib. IV p. 525. edit. de Bosch.

Ausdruck der Gebehrden. — Wie man ferner auf die Deklamation als reine Sprachmusik die verschiedenen Gesetze der Tonkunst glücklich übertragen hat, so erscheint auch der körperliche Ausdruck der Gebehrde, als wahrhaft plastische Musik, [220] vollkommen in den Formen dieser Kunst. Die Pantomime hat ihr natürliches Crescendo und Decrescendo, Portament und Piccicato, [221] Consonanz und Dissonanz, folglich harmonisches [222] und melodisches Verhältniß; und endlich Grundton und Zeitmaaß. Dieses letzte nun führt natürlich auf einen gewissen Numerus der Gesten, der denn auch in allem schönen Gebehrdenausdruck unverkennbar ist,

220) Musica hypocrita oder nachahmende Musik wird die schöne Bewegung der Pantomime genannt vom Aristides Quintilianus; (lib. I. p. 8. lib. II. p. 100 edit. Meibom) Musica orchestria oder saltatoria bezeichnete bey den Alten Bewegung ohne Klang, oder den Tanz und dessen Gesetze. (Forkel, Gesch. d. Mus. Th. I. S. 315) Jean Paul (Levana S. 204.) nennt die Musik einen unsichtbaren Tanz, diesen aber eine stumme Musik. d. V.

221) Andacht, Liebe und Sehnsucht zum Beispiel werden meistens nur getragene sanft verschmelzende Gesten zeigen; Mißmuth, Trotz und Zorn haben dagegen stets ein kurzes scharf abgestoßenes Gebehrdenspiel. d. V.

222) Unverkennbar ist im Zusammentreffen mehrerer Personen das harmonische Verhältniß der Mimik, welches bald aus Consonanzen bald aus Dissonanzen besteht. Man sehe jetzt zwei Menschen, von denen einer sich demüthig vor dem anderen bückt, dieser aber ihn freundlich aufsieht, und sogleich zeigt sich Consonanz in der Harmonie der Gruppirung. Aber man lasse den letzten sich grausam oder verächtlich wegwenden, und sogleich wird Dissonanz bemerklich. Widersprechende Gemüthszustände gegen einander geben jederzeit Dissonanzen, welche jedoch der Auflösung fähig sind. Liebe und Haß gegenüber, Offenheit und Mißtrauen, Freigebigkeit und Geiz dissoniren stets, eins kann aber das andere lügen und auflösen. — Diese Rücksicht auf die innere Dissonanz und Consonanz in den auf einander wirkenden Gemüthszuständen ist der innerste Keim der Harmonie und Disharmonie jedes theatralischen, jedes mahlerischen und plastischen Gebildes aus mehreren Personen. Leider ist bis jetzt hierauf zu wenig geachtet worden, daher so viele Bilder mittleren Werthes das Schwankende im harmonischen Verhältniß an den Tag legen: schöne mathematische Formen, wie zum Beispiel pyramidalische, bogenförmige oder traubenartige Gruppirungen ersetzen dergleichen Mängel an innerer Wahrheit nicht. (Vergl. Sekendorf, Vorles. üb. Declam. u. Mimik. Th. II. S. 245.)

und der als bestimmt abgezähltes Metrum erscheint in den rhythmischen Perioden des Tanzes, von dessen eigentlichem Verhältniß zur Pantomime näher die Rede sein wird in der folgenden Abhandlung. Die körperlichen Bewegungen haben, wie es zum Beispiel schon früherhin vom Gange gezeigt worden ist, ihre natürlichen Thesen und Arsen, oder auch Längen und Kürzen, die sich durchaus nach prosodischen Gesetzen betrachten ließen, und deren nähere Kenntniß zunächst auf eine naturgemäßere Composition der größeren metrischen Glieder in den Tanzschritten führen würde, die jetzt, von geschmackloser Willkühr erzeugt, meistens ohne Schönheit und Ausdruck sind, und die weiter nichts zeigen als gelenkige Spielfüßigkeit und gezierte oder gar gezerrte Künstelei.

Den nothwendig nur sehr fragmentarischen Andeutungen zu einer Rhetorik und Metrik der Gebehrdensprache folgt nunmehr deren Poetik. Aus den hin und wieder eingestreuten artistischen Bemerkungen ergiebt sich wohl bereits genügend von selbst, daß die Pantomime für sich allein, oder doch nur in der natürlichen Vergesellschaftung mit der Musik, rein ästhetischer Kunstleistungen fähig sei, die ihr denn auch schon von mehreren anderen Schriftstellern ganz unbedingt, jedoch ohne weitere Nachweisung, zugesprochen worden sind. Maaß sagt zum Beispiel: „es kann nicht „allein begleitende, sondern auch selbstständige mimische „Werke geben, welche Gemüthszustände, zum wenigsten „doch Gefühle ausdrücken, und zwar so, daß dieser Ausdruck „allgemein verständlich ist; darum ist kein Zweifel, daß „solche selbstständige mimische Produkte, wie die pantomimischen Tänze, und in der neuesten Zeit die sogenannten mimischen Darstellungen, wahrhaft schöne Kunstwerke sein „können. Denn der Ausdruck des Innern ist in allen Werken schöner Kunst das höchste und edelste; und dieses Ausdrucks sind dieselben vollkommen mächtig.“ [223] — Wenn

223) J. G. E. Maaß Versuch über die Gefühle besonders über die Affecten S. 289.

nun mehrere solche durch sich selbst allgemein verständliche mimische Gebilde nach innerem ästhetischen Zusammenhange zu einem größeren Ganzen vereint werden, so ist dies, besonders wenn sie in ununterbrochener Succession erscheinen, im eigentlichsten Sinne des Wortes eine stumme Dichtung, deren nähere Regeln denn bestimmt werden müssen in einer Poetik der Pantomime. Als Sprache der Empfindung und der Handlung haben ihre Dichtungen nothwendig einen gemischten lyrischdramatischen Charakter; die rein epische Dichtungsgattung, nur Vergangenes wiedergebend, liegt eigentlich ganz außer dem Gebiet der Gebehrdensprache, obgleich ihr die Möglichkeit einiger Leistung hierin noch zugesprochen wird in folgender Stelle: „Die mimische Erzählung hat „ihre eigenen Schwierigkeiten, sobald nicht Volks-Gesten, „Gesten denen das Herkommen eine bestimmte, umfassende „Bedeutung gegeben hat, darin aufgenommen werden; denn „allerdings mahnt das Sichtbare überall mehr an die Gegenwart als an die Vergangenheit. Vereint mit solchen „Volks-Gesten und solchem willkührlichen, aber allgemein „anerkannten mimischen Ausdruck wird die mimische Erzählung einen hohen Grad der Klarheit erlangen können, wird „sie Sprache der Empfindung in umfassenderm Sinne zu nennen sein.“ [223] Der Kreis des allgemein Verständlichen in der pantomimischen Erzählung wird sich indessen auch dann selbst auf sehr einfache vollkommen sinnliche Gegenstände beschränken, und nur wenige Situationen — wie etwa die Gegenwart einer dritten die laute Mittheilung störenden Person — werden dieselbe mit einiger Wahrscheinlichkeit motiviren. Wenn im Sorgenstuhle der argwöhnische, Liebesgedanken hegende Meister Till an der Seite seiner jungen Mündel über dem Zeitungsblatte in leichten Mittagsschlaf versunken ist, und der arbeitende Gesell, der auf ihrem Sitz gefesselten Geliebten irgend ein beiden höchst wichtiges Ereigniß mitzutheilen hat, so darf er dieses natürlich nur pantomimisch thun; und die Darstellung dieser oder ähnli-

224) Sekendorf. Kritik der Kunst. S. 327.

cher Scenen kann, bey gehöriger Behandlung, noch von mannigfachem Intereſſe ſein für den Zuſchauer. Iſt dieſer bereits von der Begebenheit unterrichtet, ſo iſt das eigentliche Intereſſe an der mimiſchen Erzählung verſchwunden, und er bewundert dabei nur allenfalls die große Gewandheit im Ausdruck der Gebehrden: doch würde dieſem Kunſtſpiel zu Gefallen nur in ſehr ſeltenen Fällen der dramatiſche Fehler begangen werden dürfen, daß den handelnden Perſonen noch lang und breit mitgetheilt werde, was der Zuſchauer bereits langſt weiß. Die Pantomime hat übrigens ohne conventionelle Zeichen kein anderes Mittel zur Erzählung, als daß ſie die darin enthaltene Handlung in eine Reihe kleinerer Dramen zerlegt, deren ſucceſſiver Darſtellung denn nothwendig jener innige Zuſammenhang fehlen muß, der eine unerläßliche Eigenſchaft aller epiſchen Dichtung iſt. In den gerühmten Ballets des Noverre findet man indeſſen ſehr häufig Erzählungen und andere Mittheilungen die ganz und gar außer den Gränzen einer ſchönen Pantomime liegen; ja derſelbe hat ſogar durch froſtige moraliſche Allegorien, die noch überdies mit der dargeſtellten Handlung in gar keinem eigentlichen Zuſammenhange ſtehen, das Gebiet des Didaktiſchen [225] berühren wollen: ein neuer Beweis, daß er ungeachtet alles breiten Raiſonnements in ſeinen Werken, doch durchaus keine klare Vorſtellung gehabt hat von dem eigentlichen Weſen der rein mimiſchen Kunſt. — Nur in dem Gebiet des Lyriſch-Dramatiſchen vermag dieſe wahrhaft poetiſche Ge-

225) Deux personnes de l'un et l'autre sexe s'attachent à l'amour; deux autres se livrent a l'hymen, et deux autres enfin s'unissent a l'amitié. Insensiblement ceux, qui se sont voués à l'hymen, éprouvent de l'ennui, des dégouts et cherchent a s'eviter. Ceux qui se sont livrés à l'amour, ne sont pas longtems sans etre tourmentés par la jalousie: ils se piquent et se boudent. Ceux qui se sont consacrés a l'amitié, eprouvent des plaisirs doux, tranquilles et constans. L'amitié réunit les deux epoux, et cette entrée de neuf personnes, qui n'est qu'un episode, peut donner une equisse des ballets moraux. (Noverre Euthyme et Eucharis Ballet heroi-pantomime scene dern. — oeuv. comp. T. III. p. 65.)

bilde hervorzubringen, von denen nach einer näheren Untersuchung der scenischen Orchestik noch weiter die Rede sein wird.

Die höchste ästhetische Anforderung an die Gebehrdenkunst ist: Vereinigung der größten Wahrheit und der Fülle des plastischen Ausdrucks mit rhythmisch und zugleich auch melodisch schöner Körperbewegung, und mit mahlerischer Haltung und Stellung: Rhythmoplastik könnte man die pantomimische Kunst nennen in solcher ihr allein möglichen Vereinigung so mannigfacher innerer und äußerer Schönheit. In der nothwendigen Verbindung der tiefsten Wahrheit des Ausdrucks mit der höchsten äußeren, in der vorigen Abhandlung näher erläuterten Schönheit aller Bewegungen übersteigt die Pantomime die flache Wirklichkeit, hebt ihre Darstellungen empor zum freien Ideal. Die höhere Gestaltung der reinen Form bleibt der Bildnerei einzig überlassen; in dem idealisirten Ausdruck, in Stellung und Haltung [226] aber berühret sie nothwendig das Gebiet der schönen Gebehrdenkunst. Der Bildner und der Pantomime, Beide können also unbezweifelt von einander lernen, wenn nehmlich beide Künste nur in den natürlichen Gränzen ihrer darstellenden Mittel ausgeübt werden, und wenn die Künstler einander zu benutzen wissen mit Verstand und Einsicht. Noverre begann beinahe sein bekanntes Werk mit der Regel, die Maler fleißig zu studiren, [227] blieb aber, nach dem

226) Ueberirdische Schönheit der Form in einer niederen Haltung und Stellung des gemeinen Lebens ist ein arger Widerspruch; folglich muss die Kunst, wie die aufmerksame Betrachtung der Meistergebilde erweist, hier nothwendig veredeln; doch ist der rechte Pfad zwischen Wahrheit und Schönheit dabei sehr schwer. Ueberschreitungen des Maaßes schaden auf der einen, wie auf der andern Seite; und Engel in bäurisch gemeiner Stellung, wie sie zum Beispiel Amerigo da Carravaggio in seinem rohen Naturalismus gemahlt hat, sind in der nachbildenden Kunst nicht minder unangenehm als die zierlich abgerichtete französische Tanzmeister-Grazie vieler älterer und neuerer Bildwerke: unter andern ist von den beiden jüngeren Adams, zu ihrer Zeit hochberühmt in der Kunst, viel edler Marmor vergeudet worden in solcher Carricatur. d. V.

227) Noverre lettres sur la danse T. I. p. 4.

früherhin beigebrachten und hier noch neu belegten [228] Zeugniß gleichzeitiger Kenner, sammt seinen berühmtesten Schülern reich an Gliederverdrehungen und krampfhaften Verrenkungen. Gardel studirte zu ganzen Tagen die Antike, [229] und konnte dessenungeachtet jenes früherhin erwähnte Urtheil des Paris componiren, das nebenher gesagt noch zu seinen besseren Produkten gehört. Wenn das Studium der Plastik den Pantomimen keine höheren Resultate bietet, so kann freilich noch von jener Wechselwirkung nicht die Rede sein, welche nach dem Zeugniß des Athenäus bestand zwischen den griechischen Bildnern und Tänzern, die einander zum wesentlichen Vortheile beider Künste fleißig benutzten, [230] und aus deren gleichsam vereinigtem Streben, nach der früher angeführten Meinung des gelehrten Uebersetzers des Pindar, Werke hervorgingen wie der belvederische Apoll. — Eine specielle Nachweisung interessanter Züge der Gebehrdensprache in den Bildwerken berühmter Meister ist hier nicht möglich; damit indessen in diesen ersten Umrissen zu einer künftigen wissenschaftlichen Gestaltung der reinen Mimik kein ihr zukommendes Gebiet unberührt bleiben möge, folgen hier wenigstens einige leichte Andeutungen der Art. Raphael zunächst steht in Hinsicht der Wahrheit und der Schönheit des körperlichen Ausdrucks hoch über allen anderen Malern; das Studium seiner Werke ist daher jedem mimischen Künstler vorzüglich zu empfehlen. Besonders reich ist er im Ausdruck edler Einfachheit und stiller Größe: ohne übertriebenen Kraftaufwand sprechen seine Gestalten

228) Que signifient des gambades, des Gestes ridicules, du pirouettage, des courrues, des sauts, de fades et maniérés deploiemens, vides d'ame, qui ne recoivent de prix que de la vigeur ou de la precision du sauteur, des Graces de la Danseuse, ou de l'ascif qu'elle sait donner a ses mouvemens. La nature est bannie de nos Danses, ou ne s'y montre que comme l'eclair sous les pas d'Allard et de Vestris. — Si l'on me demandoit, quel est le defaut de nos Danses, je repondrois, que le seul, que j'y trouve, c'est de n'exprimer rien; l'art est encore dans l'enfance. (Mimographie, ou idées pour la reformation du theatre p. 217. — Amsterd. 1770.)

229) Neue Berlinische Dramaturgie p. 136. (Jahrg. v. 1798.)

230) Athenäus. Deipnos. lib. XIV. p. 280. edit. Schweigh.

ganz deutlich ihr Inneres aus in der einfachsten, bisweilen sogar abgewendeten Stellung. Der menschliche Körper ist auch ohne die Gesichtszüge, noch des beredtesten Ausdrucks fähig, welches unter andern noch Therburg in manchen höchst charaktervollen Figuren der Art nächst den Meistergebilden des Raphael beweist. Dieser ist endlich für jede größere scenische Anordnung noch ganz besonders zu studiren wegen der tiefen Harmonie seiner Gruppen, in denen alle gesonderten Theile sanft verfließen zu einem großen abgerundeten Ganzen. Guido Reni, den Schelling den eigentlichen Maler der Seele nennt,[231] verdient zunächst eine genaue Beachtung, indem er in seinen Figuren häufig den sprechendsten körperlichen Ausdruck mit seltener Grazie der Stellung zu vereinen weiß. Besonders findet sich diese hohe Meisterschaft in den Werken seiner zweiten Periode; sein früherer und auch sein letzter Stil verdient, wie früher erwähnt ist, manche Rüge. Michel Angelo's Gebilde sind gleichfalls höchst lehrreich für den mimischen Künstler; in kühnen Stellungen und in wild nachgeahmter Bewegung zeigt er uns fast alle heftigern Leidenschaften und Affekte. Schmerz und Verzweiflung, Stolz und Verachtung, Trotz und Hohn, Furcht und Staunen sieht man in den verschiedensten Nüancirungen ausgedrückt in seinen kräftigen Figuren, denen indeß die edle Einfachheit des Raphael und die Anmuth des Guido fehlt. Unübertroffen beinahe ist endlich noch Rubens in der wahrhaften und größtentheils höchst sprechenden Darstellung der menschlichen Leidenschaften, welche auch Le Brün zwar treffend, aber nur zu oft mit greller Uebertreibung in Mienen und Gesten wiedergiebt. — Nächst den dem mimischen Ausdruck besonders gewidmeten vielen Zeichnungen in den bereits mehrfach erwähnten Werken des Le Brün, Camper, Götz, Engel, Sekendorf, Michaelis und noch anderen,[232] sind auch die Werke mancher Kup-

231) Schelling über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur S. 54.

232) Büffon allg. Gesch. d. Natur Th. I. Abth. II. S. 249. Caylus recueil de têtes de caractére et de charge etc.

ferstecher noch in dieser Hinsicht fleißig zu studiren: unter vielen derselben erwähnen wir nur hier zu sorgfältiger Auswahl und einsichtsvoller Benutzung die zahllosen an sprechendem Ausdruck reichen Blätter von Callot, Hogarth und ganz besonders Chodowiecki. Der zuletzt genannte Meister vertauscht gleichsam das rein plastische Ideal der Form mit den mimischen Idealen des Schauspielers; dessen großes Kunststück nach Böttiger allezeit darin besteht daß, indem er stets den Charakter eines bestimmten Individuums zu geben scheint, er doch eigentlich nur die Gattung spielt; wodurch er ein aus vielen einzeln bemerkten Zügen und Aehnlichkeiten kunstreich zusammengesetztes und veredeltes Bild, mit einem Worte ein wirkliches Ideal schafft.[233] Dieses in sich so mannichfach schattirte Charakterideal nun hat denn auch Chodowiecki mit unbegreiflicher Meisterschaft wiedergegeben in einem einzigen stummen regungslosen Bilde. Alles aber was in dieser Hinsicht die todte Plastik vermag, muß die reine Gebehrdenkunst noch genügender zu leisten im Stande sein: dieselbe vereinigt also das ideelle Charakterbild des Schauspielers und die veredelte Haltung und Stellung der plastischen Gebilde mit der ihr ausschließend zukommenden idealischen Schönheit der Bewegung; und die innige Verschmelzung aller dieser, die niedere Wirklichkeit weit übersliegenden Kunstleistungen giebt uns denn erst eine erschöpfende Vorstellung von dem pantomimischen Ideal.

Genügend erwiesen ist, wie wir glauben, nun in allem vorigen wohl der ästhetische Werth der selbstständigen Gebehrdenkunst, und derselben — abgesehen von aller bisherigen Art ihrer Ausübung — ein unbestrittener Rang neben den andern schönen Künsten angewiesen; was Engel,[234] überall nur einseitig die begleitende Gebehrde berücksichtigend, und nächst ihm noch einige andere Schriftsteller über das Mangelhafte und Unvollkommene aller pan-

233) Böttiger Entwickelung des Iffländischen Spiels S. 65.
234) Ideen zu einer Mimik, Br. 29—31.

tomimischen Darstellungen gesagt haben, ist bereits gehörig widerlegt worden von einem bekannten neueren Kunstkenner.[235] Indem die reine Mimik aber selbstständig auftritt in ihrer möglichsten Vollendung, gewinnt sie, wie gehörigen Ortes noch weiter gezeigt werden wird, zugleich noch eine bedeutsam fördernde Beziehung zu anderen der Gebehrde wiederum dienenden Künsten, namentlich zur Musik und Plastik; zur Schauspielkunst, und in mancher Hinsicht sogar zur Schauspieldichtung. Die tiefe Wechselwirkung, in welcher der ersten Abhandlung zu Folge, jeden Rangstreit vernichtend, alle schönen Künste stehen, zeigt sich also im Verlauf dieser Untersuchungen immer klarer und deutlicher; und Polyhymniens und Terpsychorens schöne lebenvolle Künste nehmen die ihnen gebührende Stelle ein in dem organischen Ganzen einer umfassenden Kunstlehre. — Nicht aber auf die Künste allein, auch auf das Leben äußert, wie vielfach angedeutet worden ist, die zum helleren Bewußtsein gebrachte Natursprache der Gebehrden einen früherhin von aller Kunst verlangten wirksamen Einfluß: sie erhöht nothwendig den Adel der äußeren Erscheinung, mäßigt durch ihre bereits näher erwähnte Rückwirkung auf das Innere die Leidenschaften und Affecte, und führt in solcher Weise die menschliche Natur eine Stufe näher zu ihrer möglichen Vollendung. Indem sie aber im Körperlichen das Geistige hell erfaßt, wird sie, gemäß jenem delphischen Spruch der alten Weisen,[236] zugleich reelle anthropologische Wissenschaft: Physiognomik ahnet in den versteiften, starr gewordenen Körperzügen nur die Seele; Pantomimik offenbart dieselbe mit unbezweifelter Klarheit in dem rasch verschwebenden Wechsel der Gebehrden. Der menschliche Körper gleicht einer Aeolsharfe, deren zarte Nervensaiten erbeben im wilden Sturm der Leidenschaft, wie bei den leisen Seelenhauchen des zartesten Gefühls. Melo-

235) Schütz in der allg. Encyclop. der Wissensch. und Künste v. Ersch und Gruber, Art. Ballet.

236) *Γνῶθι σεαυτόν.*

die und Harmonie offenbaren sich ganz deutlich in diesem stillen Spiel: dasselbe nach seinem sprechenden Ausdruck näher zu würdigen, und zugleich in seiner ganzen möglichen Schöne darzustellen, ist die sicher nicht unwichtige Aufgabe einer künftigen Pantomimik.

VI.

Theorie der höheren Orchestik.

Was aber könnte wohl unbilliger seyn, als wenn man um der schlechten Tänzer willen die Tanzkunst selbst verdammen wollte?

Lucian.

Das vollkommenste Werk der Schöpfung, so weit wir sie zu erkennen vermögen, ist der Mensch: lichte Ahnungen der höchsten geistigen Schöne blitzen auf in seinem Innern, und sein klarer Seele spiegelnder Leib ist Kanon und Muster aller sichtbaren Schönheit.[1] Nicht aber in träger todter Ruhe entfaltet sich diese mit der vollen Kraft ihres mächtigen Zaubers; sie zeigt sich nur erst in lebensthätiger und freier Bewegung, welche für sich allein betrachtet, wiederum ihre allgemeinen höchst wirksamen ästhetischen Elemente hat. Rhythmus als Zeitfigur war es, der im Verein mit kunstgeregelten wogenden Linien und den dadurch verzeichneten räumlichen Figuren aller Schönheit der Bewegung zum Grunde lag:[2] der schöne Mensch erscheint also in schönster Bewegung nur unter der bezaubernden Form des Rhythmus, und in dem grazienvollen Spiele der stets wechselnden Umrisse, leicht geregelt von den Linien des Reizes. Die vollkommenste innigste Vereinigung dieser rein ästhetischen Elemente nun zeigt allein der Tanz; doch würde derselbe aller jener formalen Schönheit ungeachtet eines wahr-

1) Vergl. Abhandl. II.
2) Vergl. Abhandl. IV.

haften Kunstcharakters ermangeln, wenn er nicht zugleich einen bedeutsamen Ausdruck innig damit zu verbinden vermöchte. Dieser liegt zwar schon zum gewissen Theil in dem Rhythmus und in den verzeichneten Linien der Bewegung selbst; doch vereinigen sich hier mit diesen noch wirksamere darstellende Mittel. Seele spiegelnd durften wir oben den schönen menschlichen Leib mit vollstem Rechte nennen, indem sein Ausdruck so klar, und dessen Reichthum zugleich so groß erscheint, daß derselbe betrachtet werden konnte als eine vollkommen geregelte Sprache [3] voll ästhetischer Kraft, und durchaus fähig zur Darstellung poetischer Ideen. Durch diesen körperlichen Ausdruck nun erhält der Tanz seine höchste charakteristische Schönheit; unter der steten Bedingung metrischer Handlung erscheint derselbe wahrhaft als eine stumme Dichtung, [4] oder auch als lebendige Malerei. Die Orchestik wird also in solcher Ansicht wirklich, wie es schon Andere ohne näheren Beweis behauptet haben, [5] zu einer absolut schönen Kunst, die da fähig ist, mit allen anderen Werken des Geschmacks in Hinsicht der ästhetischen Kraft um den Vorrang zu streiten. [6] Der Tanz umschimmert die Gestalt mit Liebreiz, und haucht in die Bewegung die Schönheit, die ihre Grazie ausmacht. [7] Des Figurensinns lustigster Genius scheint hier geboren zu werden, und auf den Wellen goldner Klänge zu schweben. Ein Elfenschleier, durchsichtig und anliegend erscheint der Tanz für die Seele, unter dem sich jede ihrer in Musik verklärten Bewegungen zeigt: er ist die wahrhaft seelenvolle Kunst der menschlichen Natur, die sich in ihr so ganz zeigt als Wellenspiegel des Universums. [8] So haben neuere Kunstkenner — die Aussprüche der alten Weisen hier nicht zu gedenken, die des

3) Vergl. Abhandl. V.

4) S. Abhandl. III. cit. Nro. 24.

5) S. Krugs Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste S. 188.

6) Sulzer. Th. d. schön. Künste Art. Tanz.

7) J. A. Eberhard Handb. d. Aesthetik Thl. III. S. 136.

8) Lotosblätter. Fragmente von Isidorus Thl. I. S. 231. 236.

Tanzes häufig mit besonderem Lobe [9] und zum Theil sehr weitläuftig zu erwähnen — den hohen ästhetischen Werth dieser Kunst vielfach bekundet: [11] sie haben den höheren Tanz sogar seine eigene Poetik zugesprochen; [12] dessen ungeachtet aber hat bis jetzt niemand die Theorie der Orchestik mit einiger Ausführlichkeit behandelt. Aufforderungen dazu sind, nächst so mannigfachem Lobe dieser Kunst, genugsam vorhanden in dem nothwendigen Streben nach einer allumfassenden Kunstlehre; ferner in der auf allen großen Theatern häufigen Ausübung des Tanzes als selbstständige schöne Kunst; und endlich noch in dem überaus niedrigen Standpunkt der heutigen scenischen Orchestik. Auf dieselbe ist jetzt durchaus anzuwenden, was Plutarch von dem gesunkenen Tanze seiner Zeit bemerkt; er sagt nemlich: keine Kunst ist heutiges Tages so sehr verdorben und herunter gekommen als eben die Tanzkunst. Sie herrscht jetzt in den Theatern verbunden mit einer elenden Musik, die sie in ihre Dienste genommen hat; wodurch es denn endlich so weit gekommen ist, daß sie in den Augen einsichtsvoller Männer allen Werth verloren hat. [13] Es mögen sogar Manche so weit gehen, diesen Versuch zu einer früher bereits als möglich erwiesenen Erhebung der Orchestik durch eine gehörig be-

9) Porphyr. in vit. Pythagorae p. 21. edit. Rom. 1630.

10) Plato de leg. lib. II. p. 576–584. lib. VII. p. 631. 657. etc. (edit Lugd. 1590. fol.)

11) Vergl. noch Hegdenreichs System der Aesthetik S. 210. Allg. Encycl. d. Wissensch. u. Künste v. Ersch und Gruber. Art. Ballet.

Eben so auch: Mancharts allg. Repertorium für empiriche Psychologie. Th. III. S. 279. u. s. w.

12) Eberhard a. a. O.

13) *Ἀλλ' οὐδὲν οὕτως τὸ νῦν ἀπολέλαυκε τῆς κακομουσίας ὡς ἡ ὀρχησις. Διὸ καὶ πέπονθεν ὁ προφήτης Ἴβυκος ἐποίησε.*

Αἰδοῖκα μή τι παρὰ θεοῖς ἁμπλακὼν
Τιμὰν πρὸς ἀνθρώπων ἀμείψω.

Καὶ γὰρ αὕτη καὶ παυδήμων τινα ποιητικὴν προσεταιρισαμένη, τῆς δὲ οὐρανίας ἐκπεσοῦσα ἑκάνης,

gründete Theorie als ein nutzloses und kleinliches Unternehmen zu betrachten. Diese nun verweisen wir auf die mehrfachen Aufforderungen denkender Männer [14]) zu einer wissenschaftlichen Behandlung dieses Gegenstandes, und nebenher noch auf einen allgemeinen Ausspruch eines bekannten neueren Gelehrten welcher sagt: „es ist indessen so viel gewiß, daß es in der Wissenschaft, so wenig wie im Leben „Kleinigkeiten giebt, daß jedes mit allem zusammenhängt, „und daß daher irgend eine Lücke sich irgend einmal empfindlich rächt. [15]) Mängel solcher Art nun in der Kunstwissenschaft durch diese Abhandlungen völlig genügend ergänzen, und den deshalb gemachten Anforderungen gehörig entsprechen zu können; halten wir uns keineswegs für geeignet. Auch ist es unsere Absicht gar nicht, in diesen Beiträgen zur allgemeinen Kunstlehre irgend einen der berührten Gegenstände vollständig zu erschöpfen: aufmerksam nur wollen wir machen auf die hier noch vorhandenen mannigfachen Lücken, und wo möglich die rechte Bahn vorzeichnen, auf welcher sie von berufeneren Kennern am leichtesten vollständig zu ergänzen sind. In solcher Weise haben wir nächst einigen allgemeinen Betrachtungen über

---

τῶν μὲν ἐπιληκτικῶν καὶ ἀνοήτων χρατεῖ θεάτρων ὥσπερ ἑαυτῇ τύραννος ὑπήκοον πεποιμένη μουσικὴν σλίγην τινα πᾶσι, τὴν δὲ παρὰ τοῖς νοῦν ἔχουσι καὶ θείοις ἀνδράσιν ὡς ἀληθῶς τὴν ἀπολώλεκε.

Plutarch Sympos. lib. IX. quaest. 15.

14) Wir sind gar nicht in Abrede, dafs die Tanzkunst fast durchgehends sich in einer Gestalt zeige, in der sie wenig Achtung verdienet; aber eben deswegen ist es wichtig Männer von Geni zu ermuntern, sie aus der Erniedrigung empor zu heben. — Sulzer Th. d. sch. K. Art. Tanzkunst.

Man sieh, dafs die Kunst der Pantomime eben sowohl einer vernünftigen Theorie fähig ist, als andere Künste, und dafs man eben sowohl eine Rhetorik und Poetik für Tänzer schreiben könnte als sie Aristoteles und Horaz für Dichter und Redner geschrieben haben; allein ich überlasse solche Arbeit, die weit nützlicher und wichtiger ist als man gemeinlich glaubt, gründlicheren Schriftstellern. Arteaga Gesch. d. ital. Oper Th. I. S. 427.

15) A. F. Bernhard über die Natur der Buchstaben etc. S. 1.

Schönheit und Kunst bereits die Umrisse zu einer neuen umfassenden Theorie des Rhythmus [16] zu einer schönen Gymnastik [17] und zu einer künftigen Pantomimik gegeben, und in gleicher Art versuchen wir denn auch hier die noch nicht vorhandene streng ästhetische Begründung der höhern Orchestik.

Die mit critischem Geiste verfaßte Geschichte einer Kunst ist wohl in vieler Hinsicht zu betrachten als deren beste Theorie; deshalb wird denn der Orchestik der Alten hier sehr häufig zu gedenken seyn. Der Weg der historischen Entwickelung war indessen in diesem wenig bekannten Gebiet nicht überall einzuschlagen, indem die Orchestik, was auch in der vorigen Abhandlung zum Lobe der griechschen Tanzspiele gesagt worden ist, [18] doch bis jetzt noch nirgend den höchsten Grad ihrer möglichen ästhetischen Vollkommenheit erreicht hat. Der Tanz, die älteste der Künste, die einzige, die in einer gewissen Vollendung das ganze Seyn des Menschen in ungetheilten Anspruch nimmt, hat in seinen bekanntesten Glanzepochen seinem natürlichen Charakter als schönste Kunst der Bewegung durchaus noch nicht entsprochen. Die berühmten alten Orchesten Pylades und Bathyllus sprachen nur durch conventionelle sicher oft sehr grimmassirende Gesten; allgemeine Verständlichkeit des Ausdrucks in dieser kunstwidrigen Form, war, ganz unbekümmert um rhythmische und plastische Schönheit, nur ihr einziges Ziel. Ueberdies wird ihnen noch der Vorwurf gemacht, daß sie nur besonders Arme und Hände als darstellende Kunstmittel gebraucht haben, und daß sie eigent-

16) S. Abhandl. IV.

17) S. Abhandl. III.

18) Wie vollendet auch Pantomime und Tanz in den früher erwähnten altgriechischen Balleten gewesen sein mögen, so liessen sie doch, mancher Verletzung de Ethischen hier nicht einmal zu gedenken, noch vieles zu wünschen übrig. Ein wesentliches Mittel des Ausdrucks war zum Beispiel dabei nur sehr dürftig und mangelhaft, nehmlich die Musik; welche, was manche Schriftsteller auch hin und wieder von deren alter Vortrefflichkeit geträumt haben, doch unbezweifelt damals nur äufserst unvollkommen gewesen ist. d. V.

lich gar nicht tanzen konnten. [19] Seit den gerühmten Zeiten des Noverre bekümmern sich die Tänzer dagegen durchaus gar nicht um den Ausdruck: ihnen ist, im reinen Gegensatz der Vorigen, die Kunst vornehmlich in die Beine gefahren; sie tanzen zu viel. Werthlose mechanische Fertigkeiten, verwunderungswürdige nichts sagende Künsteleien erscheinen ihnen als der höchste Gipfel ihrer Kunst: Wahrheit des natürlichen Ausdrucks, rhythmische und plastische Schönheit sind ihnen durchaus fremd. Noverre selbst, entgeht im Praktischen diesem Vorwurf nicht, [20] wie sehr er auch in seinen theoretischen Briefen dagegen zu sprechen scheint: er legte sogar, wie aus seinen eigenen Worten näher hervorgeht, [21] auf die überraschende Kunstfertigkeit der Füße im höheren Tanze einen allzu großen Werth. Die Franzosen, die Kant geborne Tanzmeister nennt, haben überhaupt, obgleich sie in dieser Kunst überall als mustergültig anerkannt werden, die eigentliche Sphäre der höheren Orchestik bis jetzt noch immer gänzlich verfehlt. Ein bekannter Kunstkenner, der dem Tanze eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hat, sagt von dem vielgerühmten Pariser Ballet: „bei diesem war es immer auf magischen Zauber, auf Kunst„reichthum im Tanze, auf entzückende Tableaux mehr an„gelegt, als auf ächten Kunstwerth und hohen tragischen „pantomimischen Charakter." [22] — So entsprach denn der französische Kunsttanz, selbst in seiner höchsten Blüthe, nur

19) Noverre Lettres sur la Danse L. IX.

20) Noverre fehlte bei aller Anforderung einer klaren, durch sich selbst verständlichen Handlung (in so weit dies durch ein sogenanntes Program möglich ist) darin, dass er den eigentlichen Tanz oft blos um des Tanzes willen in seine Ballete einlegte, und ihn doch gleichwohl zur Hauptsache der ganzen Darstellung machte. (Allg. Encycl. von Ersch und Gruber. Art. Ballet.)

Vergl. noch Abhandl. IV. cit. No. 121. und V. No. 228.

21) Il faut convenir que les auteurs anciens n'ont jamais parlé des jambes de leurs pantomimes, ni de leurs élans, ni du brillant de leurs pieds; ce qui prouve, que la danse proprement dite n'existoit ni à Athènes, ni à Rome. (Noverre l. c. T. II. p. 95.)

22) J. F. Reichard vertraute Briefe über Paris. Th. II. S. 210.

sehr entfernt den höheren ästhetischen Anforderungen, die aus der Natur der darstellenden Mittel die rechte Sphäre einer Kunst bestimmen: er sank aber, wie Reichard zu bemerken hinreichende Gelegenheit hatte, in den neueren Zeiten immer mehr und mehr noch hinab zu einem bloß lüsternen Spiel der Sinne, und zu widriger Künstelei. Auch die berühmtesten Tänzer suchen jetzt mit Hintenansetzung aller hohen würdevollen Grazie ihre Kunst einzig nur in Tours de force.[23] Vestris, und alle neben ihm, springen und recken und strecken sich nach allen Seiten;[24] und die Tänzerinnen zeigen auch in den edelsten Charaktertarstellungen heftige Bewegungen und zahllose Drehungen, wie im Kreisel Zwanzig, Dreißigmal hintereinander.[25] Die großen Compositionen Gardels und anderer neuerer Balletmeister sind meistens kindisch[26] und ohne allen Kunstwerth; die Tänze darin sind größtentheils wahre Hors-d'oeuvres, die, selbst mit dem gedruckten Programme in der Hand kaum verständlich werden;[27] und die Musik endlich, unpassend zusammengestoppelt, ist unter aller Würde. „Die unbestimmtesten characterlosesten Instrumentalsätze wer„den getanzt, und von den Tänzern ohne Unterschied behan„delt, oder vielmehr besprungen, gleichsam als wäre die „große schöne Kunst erst im Entstehen."[28] So wird sie denn in der That auch von Anderen angesehen. Die pantomimische Kunst, sagt Arteaga,[29] ist noch in ihrem Knabenalter, aus dem sie dem Anscheine nach noch so bald nicht herauskommen wird. Ein älterer Schriftsteller, der sich die Sache wohl etwas zu schwierig denken mag, meint gar, daß Jahrhunderte gehören mögen zu einer Veredlung

23) Ebendas. Th. I. S. 74.
24) Ebendas. S. 113.
25) Ebendas. S. 115.
26) Ebendas. S. 113.
27) Ebendas. S. 150.
28) Ebendas. S. 170.
29) Gesch. d. ital. Oper Th. I. S. 187.

solcher nichts sagenden characterlosen Tanzspiele,[30] die nur einigen Reiz gewinnen durch eitlen Prunk und Sinne blendenden Pomp. — Wenn nun die Tanzkunst in den gepriesensten Zeiten ihres Glanzes noch keinen höheren artistischen Standpunkt erlangt hat, so ist natürlich die Geschichte derselben nicht überall zureichend zur Entwickelung ihrer Theorie: höchstens ließe sich nur vollständig daraus entwickeln, wie die Orchestik, wenn sie einen gehörigen Rang unter den schönen Künsten behaupten will, immer geübt werden muß. Nicht also in der an conventionellen Ausdruck reichen Handkünstelei und Spielfingerei eines Pylades und Bathyllus, nicht in der an sich ganz bedeutungslosen gereckten und gestreckten Spielfüßigkeit, oder in dem vorerwähnten brillant des pieds eines Noverre und Vestris findet man das eigentliche Wesen der pantomimischen Tanzkunst. Diese hat es nicht zu thun mit der künstlichen Bewegung einzelner Körpertheile, sie nimmt vielmehr den ganzen Menschen in gleichmäßigen Anspruch: denn es ist der Tanz, unserer früher gegebenen Definition zu Folge, des räumlichen Daseins innigster und lebendigster Ausdruck, welcher, wenn dabei von wirklich schöner Kunst die Rede sein soll, Wahrheit und Schönheit mit Grazie der Bewegung verschmolzen zeigen muß zur innigsten Einheit.

Mit genügender Ausführlichkeit ist in der vorigen Abhandlung gezeigt worden, daß der Mensch in der Totalität seiner Erscheinung eines hohen körperlichen Ausdrucks fähig sei, und dieser bildet als ein natürliches nur idealisch ver-

30) Reliqui Europae populi, magnis quidem impensis choreas instituunt, sed si pompam et ornatum personarum auferas, vix aliquid quod afficiat supererit. Etiamsi diesnoctesque spectator adsideas, nihil nisi motum observabis, filum quidem aliquando non inconcinnum, sed tamen nihil significantem. Ubinam hodie saltatorem aut mimum invenies, qui solo corporis motu quasvis sciat narrare historias, qui solo nutu et corporis gestu non minus manifeste, quam diserius aliquis orator singula explicet, ita ut quot membra, totidem quoque linguas habere videatur? Seculis opus est priusquam tale quid effici posset, etc. G. Vossius de poematum cantu et viribus rythmi p. 134.)

edeltes Kunſtmittel die eigentliche Grundlage der höheren Orcheſtik. Dieſelbe muß überall Gefühle und Leidenſchaften oder auch daraus entſpringende Handlungen darſtellen, die ſtets ein zuſammenhängendes kunſtgeregeltes Ganzes ausmachen ſollen: denn ſie hat nicht mehr, wie der niedere Tanz, 31) das Vergnügen der Tänzer zum höchſten Zweck; ſie ſoll vielmehr in freier rein objectiver Kunſtleiſtung den Schauer äſthetiſch erregen. Hierzu nun iſt, früheren Bemerkungen zu Folge, durchaus nothwendig, daß ein Inneres zum klaren Ausdruck komme in äußerer ſinnlich ſchöner Erſcheinung; und dieſes wird denn ganz natürlich bewirkt durch die innige Verbindung des Tanzes mit der Pantomime. Die eigentliche Sphäre derſelben bilden ihrem weiteſten Umfang nach die deutlichen Aeußerungen des Willens in Handlung und That; und hiernächſt noch kunſtſchöne Darſtellungen der Gefühle und Leidenſchaften in ihrer mannigfachen Abſtufung und Schattirung: dieſes alſo

31) Ausdruckslos und ohne eigentlichen Kunstwerth, wie überall die höhere Orchestik, ist auch jetzt im allgemeinen der niedere Tanz. Dieser ist seiner wahren Natur nach rein lyrisch, das heißt ein Gefühl oder eine Leidenschaft malend; und die Darstellung dieser freiesten Subjectivität kennt außer der Berücksichtigung der allgemeinsten ästhetischen Gesetze durchaus keine weitere Beschränkung. Der Character der höheren Orchestik dagegen ist lyrisch-dramatisch. Die dargestellten Empfindungen hängen hier von einer bestimmten Handlung ab, wobei sich die Phantasie der mimischen Künstler erst in die Charactere und Situationen der theilnehmenden Personen versetzen muß, um deren innere Bewegungen zu mahlen in einem gehörigen Verhältniß zur Totalität eines ästhetischen Ganzen. Die höhere Orchestik stellt also nur Gefühle und Leidenschaften dar unter der Bedingung einer artistischen Objectivität, in gänzlich freier Subjectivität zeigt dieselben dagegen der niedere Tanz. Daraus entspringt jedoch auch diesem eine gewisse rein künstlerische Bedeutsamkeit: die gesellschaftlichen Tänze sind ihrer edleren Natur nach das, was die Lieder in der Poesie und Musik sind, kleinere Kunstformen mit einem einfachen ästhetischen Character. Solcher höheren artistischen Ansicht entsprechen indessen die heutigen Gesellschaftstänze durchaus noch nicht: späterhin wird sich hoffentlich Gelegenheit finden, die mögliche Veredlung derselben näher zu betrachten, sowohl in rein ästhetischer als auch in ethischer und medicinischer Hinsicht. d. V.

sind die wahren artistischen Elemente, das eigentliche Alphabet des ächten Tanzes, oder diese Kunst beruht auf gar keinen Grundsätzen. Es erscheint demnach dieser Versuch zu einer näher begründeten Theorie der Orchestik nur gewissermaßen als eine Fortsetzung der zu Ende der vorigen Abhandlung begonnenen Poetik der Gebehrdensprache; der zunächst beginnende mehr formale Theil derselben ist gleichsam ihre Metrik, die in der natürlichen Verwandschaft des Tanzes und der Musik ihre Gesetze zum größten Theile gemein haben wird mit der Tonkunst.

Von dem großen Reichthum und der hohen ästhetischen Kraft des pantomimischen Ausdrucks braucht nach allem Vorigen hier nicht noch weiter geredet zu werden; auch sind die nunmehr näher zu berührenden ästhetischen Grundbedingungen mehrfach schon angedeutet, unter denen die dabei vorkommenden körperlichen Bewegungen nur gelangen können zur höchsten formalen Schönheit: sie sollen nehmlich überall schöne Zeitfiguren mit schönen Raumfiguren, oder mit anderen Worten, rhythmische und plastische Schönheit verbunden zeigen in innigster Einheit. In solcher eigenthümlichen Verschmelzung der höchsten formalen Schönheiten des Räumlichen und zugleich auch des Zeitlichen mit dem lebendigsten seelenvollsten Ausdruck versinnlicht der Tanz allein, den keine andere Kunst hier zu erreichen vermag, in unerschöpflich reicher Mannigfaltigkeit das Ideal aller Bewegung. Er erscheint als eine in plastischer Schöne sichtbar gewordene Verkörperung des Rhythmus, der sich zugleich in der dem Tanze stets vergesellschafteten Tonkunst dem Ohre darstellt in seiner eindringlichsten Kraft, und so gleichsam von allen Seiten die Seele des Schauers bestürmt. Als die vollkommenste gleichsam geistigste Verbindung der Künste mag allerdings wohl der Verein der Poesie mit der Musik erscheinen; [50] die lebenvollste das ganze Sein durch alle höheren Sinne gleichmäßig ergreifende Verbindung ist

50) S. Lessings Laocoon S. 272.

aber gewiß der Verein des (ächten) Tanzes mit der (vollendeten) Tonkunst. Wahrhaft zauberisch wirkt die natürliche Magie ihres energischen sich gegenseitig erläuternden Ausdrucks, der mit genügender ästhetischer Deutlichkeit ein Inneres offenbar macht, ohne dabei gleich der Dichtkunst seine rein poetischen Darstellungen einzwängen zu dürfen in die streng bestimmten logischen Formen einer nur willkührlichen Tonsprache. Lessing, der ebenfalls diese innige Verschmelzung der schönsten sichtbaren und hörbaren Bewegung nächst dem Verein der Poesie und Musik als die vollkommenste Kunstverbindung anerkennt, schreibt dabei dem Tanze nur willkührlich auf einander folgende Zeichen zu. In so fern aber die eigentliche Aufgabe der Orchestik darin besteht, Empfindungen und Leidenschaften oder auch Handlungen darzustellen durch Gebehrden und Bewegungen, beruht diese Kunst wohl ursprünglich auf natürlichen Zeichen, welche denn hier, wie überall von höherem Werthe sind in genauer ästhetischer Kunstschätzung. Die Musik führt ihr natürlich darstellendes Mittel der Töne durch alle einfach edlen Modulationen in steigender Kunstform zu innerer freierer Willkühr ihrer Wendungen und Sprünge bis hinauf zum künstlichen nur conventionell schönen Triller: ein ganz ähnliches Fortschreiten von der Natur zur Kunst zeigt uns auch der Tanz. Hier erscheinen die natürlichen Gebehrden und Bewegungen bei steigender Kunstform gleichfalls in stets freierer Willkühr. Der Gang zunächst wird durch alle einfach edlen rythmischen Formen der Schritte stets weiter und weiter zu minder natürlichen Wendungen und Sprüngen geführt bis hinauf zum künstlichen nur conventionell schönen Entrechat, welcher gleichsam der Triller des rein artistischen Tanzes ist. Aus dieser Parallele nun ergiebt sich, daß, wie sehr auch der Tanz den Ausdruck des ganzen Körpers in Anspruch nehmen soll, doch die Bewegung der Füße sein eigentliches Hauptelement ausmacht. Diese nehmen zunächst, als Träger des ganzen von ihnen in vieler Hinsicht abhängigen Körpers den

regsten Antheil an der Darstellung aller innern Bewegung, und exzitirt, wie früher bereits gezeigt ward; [33] in dieser natürlichen äußeren Regsamkeit sehr treffend Gefühle und Leidenschaften. Zugleich zeigt sich bei ihnen, wie gleichfalls schon erwähnt ist, eine fast unwillkührliche Neigung den Rhythmus überall mit abgemessener Bestimmtheit zur sichtbaren Erscheinung zu bringen; folglich ist die Bewegung der Füße gleichsam zu betrachten als ein natürlich darstellendes Mittel des rhythmisch schönen Körperausdrucks. Diesem nun auch in jeder Hebung oder Senkung zugleich noch die möglichste plastische Schönheit der Linien und Figuren zu verleihen, bleibt demnach hier beinahe das einzige Geschäft einer reinen Willkühr in der edleren Tanzkunst. — Nächst den Füßen kommen im Technischen des Tanzes neben der schönen Grundhaltung des ganzen Körpers besonders die Arme in Betrachtung. Sie sind ihrem höchst gelenkigen Baue [34] nach die freiesten der mannigfachsten Bewegung fähigen Glieder des Körpers, und dadurch ganz besonders reich an lebendigstem Ausdruck. Jene natürliche Neigung der Füße, den Rhythmus überall in streng geregelter Abgemessenheit zu bezeichnen, findet sich jedoch in den Bewegungen der Arme nicht: die Darstellung des Zeitverflusses durch eine im gemessenen Takt geregelte Hebung und Senkung der Hand, wird also, weil sie hier nicht natürlich begründet ist, niemals als ein schöner Kunstausdruck zu gebrauchen seyn; nur in freierem Maaße eines periodischen

33) S. Abhandl. V. cit. Nro. 82.

34) Von dem anatomischen Bau des menschlichen Körpers in besonderer Beziehung auf dessen Bewegung ist die Rede an folgenden Stellen:

Vieth Encyclop. d. Leibesüb. Th. II. S. 52—87.
Noverre l. c. lett. XIV.
Sulzer Th. d. sch. K. Art. Anatomie.

Am letzten Orte findet man hauptsächlich die Angabe mehrerer anatomischer Werke, welche besonders die schönen Künste und zunächst die Bildnerei und Malerei berücksichtigen: eine neue mit umfassender kunstkenntnis durchgeführte Bearbeitung dieses Gegenstandes gehört noch zu den wünschenswerthen Erscheinungen in der Literatur der schönen Künste.

d. V.

Numerus zeigt die Bewegung der Arme noch rhythmische Schönheit. Das plastische Princip erscheint demnach hier als durchaus vorherrschend; die formale Schönheit in den verzeichneten Linien und Figuren ist das eigentliche Element der kunstgeregelten Armbewegung, welche unter Vermeidung alles Eckigen und Parallelen, wie auch des Steifen und Gezerrten, nur im schönen Wechselspiel des Gerundeten und Wellenhaften seine höchste Grazie auf das Mannigfaltigste [35] entfalten kann. In der Bewegung der Füße herrscht also das Rhythmische, bei dem Tanze der Arme dagegen das Plastische vor: aus diesem antithetischen Verhältniß, das bis jetzt weder Noverre noch irgend ein anderer Tänzer klar erfaßt hat; werden alle Schritte nebst den damit verbundenen Bewegungen des Tanzes kunstgemäß abzuleiten seyn, in höchster formaler Schönheit. Diese wird endlich noch wesentlich erhöht durch den dritten beim Tanze besonders in Betrachtung kommenden Körpertheil, den an geistigem Ausdruck so überreichen Kopf; welcher zwar nur leise dabei aber höchst charactervolle Bewegungen zeigt, wodurch er ihrer Totalität in der Mannigfaltigkeit seiner Haltung und Wendung die höchsten Reize verleiht, [36] und wahrhaft seelenvolle Grazie verbreitet über die ganze schwebende Gestalt. Alle Bewegung gefällt, wie früher deutlich gezeigt ist, nur durch Rhythmus, durch plastische Schönheit der verzeichneten Linien und durch den Ausdruck eines schönen Gemüthscharacters: Füße, Arme und Kopf nun haben eine tief in ihrem innersten Wesen begründete Anlage das eine oder das andere dieser Elemente des beweg-

35) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 88.

36) Les positions de la tete, ses contrastes avec le buste et ses oppositions pretent sans doute a la danse les plus grands agrémens. La tete donne de la valeur à toutes les attitudes, de l'elégance a toutes les positions, de la vie et de l'ame à tous les mouvemens du corps; si elle ne joue point avec grace, si elle ne contraste point avec goût, tout est mort; et l'execution, fut elle du reste parfaite, paroitra maussade, machinale et sans ame, si la tête, par ses diffé, rentes positions ne l'embellit pas. (Noverre l. c. let. XIV.)

ten Schönen vorzugsweise, jedoch durchaus nicht ausschließlich, zur Erscheinung zu bringen: und die innige Verschmelzung dieser natürlichen Mannigfaltigkeit zur artistischen schönen Einheit ist die eigentliche Aufgabe der höheren Orchestik.

Betrachten wir nun nach dieser allgemeinen Hinweisung auf die ästhetischen Fundamente den Tanz selbst genauer, so ist alle äußere Mannigfaltigkeit desselben wiederum zurückzuführen auf zwei Grundformen, und diese sind: Stellung und Bewegung. Die erste kann nur allein ruhende oder rein plastische Schönheit darstellen; und diese muß also, unter der natürlichen Bedingung des Charaktervollen, das ästhetische Prinzip sein für alle Positionen und Attitüden, Gruppen und Tableaux. Die Bewegung des Tanzes soll dagegen stets das streng Elementarische der Schritte mit einer freiern Schönheit des Plastischen in den vielfach wechselnden Umrissen und Figuren vereinen. Beide nun, sowohl Stellung als Bewegung werden also, nebst allen aus ihnen hergeleiteten Kunstformen, zunächst hier genauer zu untersuchen sein in Beziehung auf ihre eben angegebenen Schönheits-Elemente.

Da alle Bewegung des Tanzes nur von einer Ruhe ausgeht; so muß es natürlich Stellungen geben, welche, ohne besondere Beziehung auf ausdrucksvolle Schönheit, nur hauptsächlich eine leichte und freie Entfaltung des grazienvollen Spieles bezwecken, und diese nennt man Positionen; welchen alt hergebrachten Kunstnamen wir hier, gleich den übrigen gewöhnlichen Bezeichnungen in der Technik der Tanzkunst, der allgemeinen Verständlichkeit wegen, beibehalten wollen. Klarer Ausdruck der Festigkeit und Sicherheit in der Stellung, vereinigt mit einer ungezwungenen den allgemeinsten plastischen Gesetzen entsprechenden Körperhaltung bilden die Elemente der schönen Positionen; sie müssen dabei, in einer ihrem Zwecke vollkommen entsprechenden Vollendung das rhythmische Spiel der nächsten Schritte schon ahnen lassen, müssen gleichsam

das klare Morgenroth der anhebenden schönen Bewegung sein. Solchen aus der Natur ihrer Bestimmung abgeleiteten Anforderungen entsprechen nun die hier als allgemein bekannt vorausgesetzten fünf Positionen der heutigen Tanzkunst durchaus nicht: in ihrer zum Theil verzerrten Unnatur sind sie sogar der mechanischen Entwickelung der Schritte eher hinderlich [37] als fördersam, und die körperliche Haltung gewinnt durch sie nicht an plastischer Schönheit. Die erste Position ist schlecht, weil sie den Schwerpunkt des Körpers nicht gehörig unterstützt, und weil die Füße dabei nur überall einförmige Parallellinien bilden in ihrer unnatürlichen die Spitzen ganz und gar seitwärts kehrenden Verdrehung. Die ganz auswärts gerichtete Stellung der Füße wird jedoch von vielen Kennern des Tanzes, als durchaus nothwendig erachtet; einer derselben sagt: „man „stelle sich den Tänzer en face vor, so werden alle Be„wegungen seiner Hüften und Kniee und Füße in einer „Ebene mit dem Auge des Zuschauers geschehen, sobald „er mit gerade vorwärts gehaltenen Füßen und Knien „tanzt. Diese Theile werden sich bei jeder Bügung in „der Verkürzung darstellen, der Zuschauer wird folglich „die Bewegungen kaum gewahr werden, und diese werden „folglich keine Wirkung thun. Dies ist eins. Ferner bei „einer solchen Stellung kann der Tänzer nur vorwärts „und rückwärts Schritte machen, zur Seite würden alle „sehr unsicher und ungelenkig ausfallen. Aber die meisten „Schritte geschehen seitwärts; nur diese können auf das

37) Noverre, nachdem er von dem Unsinn der sogenannten fünf falschen Positionen geredet hat, sagt: „les cinq autres appellées bonnes sont défectueuses dans leurs proportions: bien plus propre à retrécir et à guinder l'execution mechanique qu'a l'etendre et à l'embellir;" (l. c. let. VI.) Dessenungeachtet scheint er sie doch gewissermaassen noch als Fundamentalstellungen anzunehmen, von denen sich der grose Tänzer nur mit Anmuth entfernt; es heisst nehmlich an einem andern Orte: je dirai simplement que ces positions sont bonnes à savoir, et meilleures encore à oublier, et qu'il est de l'art du grand danseur, de s'en ecarter agreablement (l. c. let. X.)

„Auge des Zuschauers wirken, wenn sich der Tänzer en „face darstellt, und auf sie ist die meiste Zierlichkeit be„rechnet; denn die Stellung en face, wo das Gesicht, die „Brust, die Arme und beide Schenkel dem Auge des Zu„schauers zugekehrt sind, ist diejenige, wobei der Körper „seine ganze Grazie entwickeln kann. Um diese Schritte „ungehindert zu machen, um bloß terre a terre einen Fuß „hinter oder vor den andern vorbeizusetzen, ist schlechterdings „nothwendig, daß man beide Füße auswärts halte, weil „man sonst mit der Spitze des hinteren an den Absatz „des vorderen Fußes anstoßen würde, oder einen Umweg „machen müßte, der dem Schritte alle Leichtigkeit und „Geschwindigkeit benähme. Bei seitwärts gehenden Be„wegungen ist auch, des Gleichgewichts halber, schon un„umgänglich nothwendig, daß die Fußspitzen zur Seite ge„richtet seyen." — [38] Die übertriebene Verdrehung der ersten Position selbst, die Noverre noch näher vertheidigt, [39] ist sogar noch als durchaus nöthig zu betrachten, so lange alle Tanzschritte ohne weitere Berücksichtigung der übrigen Körpertheile nur meistens in einer künstlichen Versetzung der Füße bestehen: wenn aber einst bei jedem nach rhythmischen Gesetzen componirten Schritt die plastische Schönheit des ganzen Menschen berücksichtigt werden wird; wenn manches jene Verdrehung nothwendig bedingende Kunststückchen des edleren Tanzes, heute nur beklatscht, einst als höchst possierlich belacht werden wird, dann dürfte die jetzt so wesentlich nöthig erachtete Verdrehung wohl nicht mehr in dem Grade gesehen werden. Es würde wenig Geschmack verrathen, wenn jemand sich im allgemeinen gegen die auswärts gewendete Fußrichtung beim Tanze erklären wollte, die ja schon dem gewöhnlichen Gange Adel und Grazie verleiht: nur eine zu weit getriebene Verdrehung ist, als nicht mit ächter Kunst vereinbar, zu verwerfen. Ein ganz auswärts gerichteter Fuß ist unnatür-

38) Vieth. Encyclop. d. Leibesübungen Th. II. S. 587.
39) Noverre l. c. let. XII.

lich, und folglich allemal häßlich; auf einer positiven Häßlichkeit aber, kann nie eine ächte Kunstschönheit gegründet seyn. Die Anmuth der Gestalt entfaltet sich überdies nur in verschiedenen Standlinien und Bewegungslinien der Arme und Füße, deren, nach dem Gesetz der Schönheitslinie geregelte Mannigfaltigkeit auch selbst im Profil noch deutlich gesehen werden muß. Ferner geht die Anmuth der ganzen Gestalt noch besonders aus der Ruhe hervor, mit welcher der Oberkörper vom Unterkörper selbst in der gespanntesten Stellung getragen wird: allen diesen unerläßlichen Bedingungen zu einer wahrhaft schönen Grundhaltung wird aber völlig entgegengearbeitet durch die übermäßig gerenkte [40] Verzerrung der ersten Position. Die zweite, nicht minder gedrehete Position unterstützt in der gleichen Linie der Füße den Körper ebenfalls schlecht; und ist in plastischer Hinsicht nicht minder häßlich als die vorige. Im ernsthaften Tanze sollte sie nur gleichsam wie eine dissonirend durchgehende Note vorkommen, sollte nie im längeren Verweilen festgehalten werden; denn es hat ein Mensch, der in der zweiten Position steht, durchaus immer etwas Lächerliches in seiner Haltung. Die dritte Position ist natürlicher und schöner als die beiden vorigen; eben so auch die vierte, welche nur den gewöhnlichen menschlichen Schritt in bestimmter Stellung festgehalten zeigt: die fünfte dagegen ist wiederum höchst widrig, kommt aber auch glücklicherweise selbst im heutigen Tanze nur besonders bei kunstmäßigen Croisirungen oder Drehungen vor, und alle natürlich schöne Umwendung kann dieselbe leicht ganz und gar vermeiden. Die fünf bekannten Positionen haben, als die Fundamentalstellungen des heutigen Tanzes, in ihrer zum Theil argen Verzerrung nicht

40) Die zu solcher kunstgerechten Verdrehung der Oberschenkel und der Füfse angewendeten Maschinen, wie etwa die Fufsbretter (bottes) und Hüftdreher (tournehanches) verwirft bereits Noverre (let. XII) als durchaus untauglich und höchst schädlich; dessenungeachtet aber sind sie in den Tanzschulen noch fortwährend in stetem Gebrauch. d. V.

wenig dazu beigetragen, eine widrig gezierte Grazie statt der freien natürlichen Anmuth der Bewegung in den höheren Kunsttanz einzuführen: und selbst auch in den plastischen Künsten haben jene gedrechselten Stellungen, wie viele Bildwerke des vorigen Jahrhunderts beweisen, arges Unheil angerichtet. Der Mensch erscheint, gegen die Thiere betrachtet, auf die kleinste Basis gesetzt, und hat dabei noch eine aufgerichtete folglich leichter überschwankende Gestalt: seiner Stellung ist demnach, was schon oben erwähnt ward, Festigkeit überall die nothwendigste Bedingung zur Schönheit; Rousseau sagt: die festesten Stellungen werden zugleich auch die zierlichsten und grazienvollsten seyn. Der Schwerpunkt des Körpers muß dabei stets nach der Mitte derselben unterstützenden Füße fallen, [41] welches ganz natürlich immer geschieht bei einer nicht zu weit auswärts gerichteten Stellung derselben; sie bilden gleichsam ein

---

41) Der Schwerpunkt des Menschen bei seinem gewöhnlichen aufrechten Stande befindet sich in dem Innern seines Leibes, in der Gegend des Nabels. Wenn daher der Mensch aufrecht auf zwei Füßen steht, so bildet das Viereck zwischen den beiden letztern seine Grundfläche und die Directionslinie des Schwerpunkts fällt innerhalb dieselbe. — Das Gehen des Menschen ist nichts anders, als ein Vorwärtsneigen des Körpers, wodurch der Schwerpunkt außerhalb der Grundfläche des auf dem Boden stehenden Fußes fällt. Der Mensch selbst würde fallen, wenn nicht das Vorsetzen des andern Fußes der Directionslinie des Schwerpunkts wiederum eine neue Unterstützung verschaffte. Das Gehen ist somit ein steter Anfang des Fallens. — Das Laufen setzt eine nur durch allmählige Gewohnheit erlangte Fertigkeit voraus, die Directionslinie des Schwerpunkts abwechselnd innerhalb der Flächen der Fußsohlen zu erhalten. — Auch die Bewegungen des Tanzes, und eben so die künstlichen Erscheinungen der Seiltänzer Aequilibristen u. s. w. müssen hier noch bemerkt, und gleichfalls aus der allgemeinen Theorie des Schwerpunkts erklärt werden. (J. Hoffmann Handbuch der allgemein. Bewegungslehre der Statik etc. S. 101.) Eine nähere Untersuchung des höheren Kunsttanzes in solcher rein mechanischen Hinsicht müsste wesentlich beitragen zur Bestimmung der eigentlichen Gränze zwischen dem pantomimischen Tänzer und dem Springer oder Balancir-Künstler: Schöne Kunst soll sich überall streng scheiden von hässlicher Künstelei; beide aber erscheinen nur allzusehr noch vermischt in der heutigen scenischen Orchestik. d. V.

Dreieck oder, minder geschlossen, auch ein Viereck, auf dem die Schwere des Oberkörpers leicht und sicher ruht. Jede Stellung also, die solche fest begründete Haltung zeigt, dabei malerisch ist, und eine leichte Entfaltung schöner Bewegungen zuläßt, muß als Position gelten. Die Zahl dieser natürlichen Grundstellungen ist ziemlich beträchtlich, wie dieses einige beachtenswerthe Untersuchungen [42] über diesen Gegenstand, und besonders noch aufmerksame Studien der antiken Bildwerke genügend darthun. Nur von solchen einfach schönen mit der Natur des menschlichen Gliederbaues übereinstimmenden Grundstellungen ausgehend kann der Tanz allein seine ächte Schönheit entfalten; so nur vermag er ein wahrhaftes Kunstideal zur Erscheinung zu bringen in der Grazie einer ausdrucksvollen rhythmisch und plastisch schönen Bewegung. Will aber die höhere Tanzkunst statt dessen nur eigentlich glänzen durch bügsame Geschmeidigkeit der unnatürlichsten häßlich gerechten Gliederverdrehungen und durch äquilibristische Kunststückchen, so sind ihr allenfalls noch gedrechseltere Positionen zu empfehlen: der Kunsttänzer tritt jedoch alsdann den unten angeführten Bemerkungen zu Folge mit den Luftspringern und Seiltänzern in die Schranken, und wird von diesen aller Pirouetten, Forcetouren und ähnlicher Cabriolen ungeachtet nothwendig weit übertroffen.

Die Bewegungen des Tanzes sind von einer solchen Mannigfaltigkeit, und die Reize im zauberischen Wechselspiel der schönen Umrisse und Figuren so ungemein groß, daß keine Sprache auch nur entfernt eine genügende Schilderung davon zu geben vermag. Man kann freilich sagen, die Bewegung des Tanzes sey entweder schwebend, schleifend, gleitend, hüpfend oder springend; sie verharre an einer Stelle, oder sie verändere den Ort, indem sie vor-

42) C. F. Michaelis, die Kunst der redneriſchen und theatraliſchen Deklamation S. 80. u. f.

Seckendorf, Vorles. über Deklam. und Mimik. Th. II. S. 131. u. f.

Sulzer Th. d. sch. K. Art. Stellung

wärts, seitwärts oder auch wohl rückwärts schreite; sie sei gebogen oder gestreckt, sei entweder einfach oder zusammengesetzt: wie wenig wird aber hier eigentlich ausgedrückt durch das beschreibende Wort. Nur die allgemeinsten Arten und die entferntesten Richtungen der Tanzbewegung sind dadurch einigermaßen angedeutet; völlig verloren sind aber dabei alle die zahllosen Nüancirungen, alle die fliehenden Reize der wallenden schwebenden Grazie, die eigentlich dem Tanze erst seine höchsten Zauber verleihen. Es giebt in der Tonkunst wie auch im Tanze gewisse flüchtige nimmer zu beschreibende Schönheiten; [43] energische Accente, Schwebungen und Wendungen; die nur der Augenblick der Begeisterung und der Leidenschaft unwillkührlich erzeugt; und diese gleichsam zufälligen Reize sind es eben, welche hier die Seele so mächtig anziehen und fesseln. Völlig unmöglich ist es also von der Theorie und Aesthetik des Tanzes überall mit klarer Verständlichkeit zu reden. Die grazienvollste Kunst des Lebens kann auch nur hell erfaßt werden im oder am schönen Leben selbst: nicht das umschreibende Wort, auch nicht des Bildes [44] todte Ruhe versinn-

43) Diese flüchtigen Schönheiten, die weder Note noch Wort auch nur entfernt zu bestimmen vermögen, sind eigentlich die einzige Sphäre wo der nicht schaffende sondern nur nachbildende Musiker noch Kunstberuf und höheren Genius zu zeigen vermag: nur das Hervorzaubern dieser unnennbaren Schönheiten berechtigt ihn zu dem so oft gemißbrauchten Namen eines Tonkünstlers. Vermag er nur die Note nach ihrem darunter stehenden „con expressione" wieder zu geben, hat er nicht überall einen eigenen Ausdruck, der wohl den Componisten des Tonstücks selbst noch hin und wieder zu überraschen vermöchte; so ist er ungeachtet aller Geläufigkeit und Praecision in Scalen und Sprüngen, Schleifern und Trillern eigentlich nur ein im Technischen wohlgeübter Handwerker, oder, genauer nach der Gattung bezeichnet, ein geschickter Musikant.

d. V.

44) Die beste bildliche Darstellung, selbst der schönsten Tänze hat, weil jede Figur mehr eine aufgehaltene Handlung, als eine Stellung zeigt, allezeit etwas Unnatürliches. So meint Hogarth, (Zerglied. d. Schönh. S. 79.) der indessen dabei nicht beachtet hat, daſs es gewisse transitorische Handlungen giebt, bei deren einförmiger Thätigkeit ein einziger im Bilde festgehaltener Augenblick gleichsam den

lichen dabei genügend die lebenvolle Schönheit der Bewegung. Da indessen dem einmal vorgesetzten Zwecke gemäß noch ein Mehreres darüber gesagt werden muß, so betrachten wir denn hier zunächst die vier dem Tanze vorzugsweise zugehörigen Grundformen der Bewegung, nehmlich Bügen und Strecken, Schreiten und Springen. Die ersten beiden kommen, zunächst auf die Füße bezogen, mehr der örtlichen Bewegung zu, das Schreiten dagegen verändert nothwendig in [illegible] die Stelle, und das Springen endlich gehört gleichmäßig sowohl der örtlichen als auch der fortschreitenden Bewegung. In Ansehung des Bügens und Streckens und der daraus hervorgehenden Linien und Erhebungen der Arme und Füße giebt es, wie Noverre meint; keine bestimmten Regeln: alle Schönheit soll hier rein subjectiv, nur abhängig seyn von einem individuellen Geschmack. 45)

Abdruck aller dabei verwendeten Zeit zu zeigen scheint; und diese eben erhöhen in der gleichförmigen Wiederkehr ihrer Bewegungen den Lebensschein des plastischen Gebildes. Atalanta die Läuferin, wie auch die eilende Fortuna sind gewifs schöne Vorwürfe für die bildende Kunst; und eben so ist es auch, in rechten Momenten aufgefasst, der Tanz, wenn gleich er selbst in der lebenvollen Fülle seines Reizes nicht erkannt werden kann im regungslosen Bildwerk. Die Schönheit seiner Bewegungen hat denn auch zu allen Zeiten die Künstler vielfach zu orchestischen Darstellungen veranlasst; und den neueren Malern werden die schönen bedeutungsvollen Tänze der Alten als ein sehr reicher Gegenstand für ihre Kunst noch ganz besonders anempfohlen. (Nouveaux sujets de peinture et de sculpture p. 15 32) — Wollten indessen unsere jetzigen Tänzer ihren natürlichen Kunstgenossen, den Bildner in artistischer Hinsicht zu Gaste laden, so würde dieser schlecht berathen sein in ihrer Gesellschaft. Er mag gar nicht glauben können, dafs seinen grofsen Ahnen in Hellas dieser Umgang in schöner Wechselwirkung von so erspriefslichem Nutzen gewesen sei; und doch ist dieses früher beigebrachten Zeugnissen zu Folge, unläugbar der Fall gewesen, und mufs es jederzeit sein, wenn die Tanzkunst die Vereinigung ihrer beiden ästhetischen Elemente gehörig berücksichtigt, wenn sie in ihrer eigentlichen Gestalt erscheint als Rhythmoplastik. d. V.

45) Il n'est point de règles fixes pour le déployement, ni de mesures déterminées pour les cercles ou les parties de cercles que les jambes doivent décrire; il n'en existe point

Dieser nun aber, hat nach den früher beigebrachten Berichten mehrerer Kenner die Schüler und Kunstgenossen des Noverre zu den krampfhaftesten Renkungen und Gliederverzerrungen verleitet, und nicht selten die unten vorgeschriebenen rondeurs und demi-cercles in rechte Winkel verwandelt; [46] wir müssen daher schon, statt der reinen Subjectivität dieser gereckten und eckigen Schönheiten einige Objectivität in die Theorie der Orchestik zu bringen versuchen, indem wir sagen, daß bei allen Bewegungen des Tanzes die Schönheit überall ganz absolut bestimmt wird durch das plastische Princip. In dem steten Wechselspiel des Bügens und Streckens beobachte der Tänzer daher jederzeit das früherhin weitläuftig dargelegte Gesetz der Schönheitslinien: in welchem Augenblick auch ein plötzlicher Zauber ihn erstarren mache, stets müsse er nur schöne Linien und Umrisse zeigen, müsse mit einem Worte stets plastisch sein. Was nun aber die Streckung und Erhebung des Fußes besonders anbetrifft, so hätte neben allem ästhetischen Princip auch wohl die Sittlichkeit bei der Bestimmung des rechten Höhenpunktes noch ein Wort mit einzureden; um so mehr, da der französische Geschmack die Tanzkunst auch von dieser Seite hin und wieder allzu phantastisch behandelt hat. Damit die Schamhaftigkeit doch nicht ganz hier fehle, tritt sie bisweilen in höchst eigener Person auf in den pariser Ballets; Reichard zum Beispiel erzählt von einem solchen: „es war von Anfang „bis zu Ende ein Rennen und Laufen, ein Jammern und „Tanzen durch einander, aus dem kein Mensch klug ward, „wenn man auch das Program in der Hand, oder vorher gelesen hatte. Gar abgeschmackt tanzte die Schamhaftigkeit in lange, weite Schleier gehüllt, mit den übri-

pour les développemens, et les hauteurs, où la jambe doit s'élever, et s'arreter les rondeurs et les mesures des demi-cercles que décrivent les bras ne sont point invariablement fixés. Le goût seul les détermine. Noverre l. c. T. II. let. VI.

46) Vergl. Abhandl. IV. cit. No. 121.]

„gen mehr noch als sonst nackten Nymphen, und formirte „mit ihnen Gruppen von ausgestreckten Beinen. 47) — Betrachtet man in vielen alten Bildwerken die wild rasenden Tänze der Bachusfeste, so zeigen sich die trunkenen Mänaden — wenn auch die häßlichen Satyre und Faunen unbekleidet die verzerrtesten Bocksprünge machen — doch meistens noch züchtig verhüllt, und haben den Fuß selten oder nie bis über das Knie erhoben, 48) welches wohl das natürliche Maaß ist im sittlichen und wahrhaft schönen Tanze, der alle Balancir-Kunststückchen willig den Luftspringern überläßt. Man findet in jenen Bildwerken zwar auch bacchische Tänzerinnen, 49) deren Haltung von einem geschmackvollen Kunstkenner auf das Aergste 50) getadelt wird: doch aber, sind diese trunkenen Bacchantinnen in ihren Bewegungen und Stellungen noch allezeit mehr decent und minder gezerrt, als man sie häufig wahrzunehmen Gelegenheit hat in dem hoch lyrischen Solo einer heutigen Tanzkünstlerin. Von einer größeren Tanzgruppe, 51) welche muthmaßlich den häßlich wilden, den Griechen so verachtungswerthen 52) Cordax darstellt, kann sogar jener gelehrte Ausleger noch mit vollstem Rechte sagen: „die Stellungen der Tanzenden sind hier höchst mannigfaltig, überaus zierlich, und bilden einen sehr gefälligen Contrast.“ Bemerkenswerth ist wohl noch, daß ein großer Theil solcher schönen Tanzstellungen sich in Vasenbildern, Gemmen und Reliefs sehr häufig wiederholt: sie scheinen also wohl aus dem Leben selbst übergegangen zu sein, in die bildende Kunst, 53) scheinen den Tänzen jener Zeit wirk-

47) Reichard vertraute Briefe über Paris Th. II. S. 116.

48) Vergl. z. B. Tischbeins antike Vasen. Vol. I. tab. 16. Millingen peint. ant. d. Vases grecs. pl. XXXIX.

49) Mus. Pio-Clement. Vol. VII. tab. 58.

50) Quattro Baccanti o menadi ne movimenti bizarri e scomposti dell'ebbrieta e delle danze Bacchiche. (Visconti. c.)

51) Mus. Pio-Clement. vol. IV. tab. 29.

52) Athenaeus lib. XIV. p. 631 edit. Casaub.

53) Visconti sucht den Grund solcher Widerholungen

lich angehört zu haben. Die Griechen haben sicher, wie in den übrigen Künsten, auch hier das Rechte getroffen. Grazie und Wohlanständigkeit geben sie gern im Tanz den Bewegungen des Weibes; Kraft und Kühnheit gehört bei ihnen den Stellungen und Wendungen des Mannes: Gliederverdrehungen und ächte Seiltänzer-Kunststückchen aber zeigt dagegen in wilden Sprüngen allein der häßliche Satyr, [54] der scheußliche tanzende Zwerg. [55] Nur wenn die natürliche Mißgestalt sich versuchen will in der Kunst der schönsten Bewegung, erblicken wir überall Gezerrtheit der Glieder und eckige Umrisse: der Faun in seiner Bildung den Formen der plastischen Schönheit näher, er-

---

in häufigen Copien anerkannt schöner Meistergebilde, welche gleichsam mustergültig geworden waren. Wenn man aber dieselben in ihrer Wiederkehr aufmerksam betrachtet, so zeigt sich dabei in den zarteren Nuancen eine Verschiedenheit die hier viel eher auf ein neues Erfassen der schönen Natur als auf ein dürres Copieren oder Nachbilden eines Meisterwerks schliefsen lässt. Dieses war indessen in seiner schönen ausdrucksvollen Stellung unbezweifelt auch nur aus der Wirklichkeit entlehnt: die gewöhnlichsten Tänze der Griechen waren also auf alle Fälle im allgemeinen malerischer in ihren Bewegungen als unser höchster Kunst- oder Schautanz, bei dem sich bis jetzt nur in der That sehr wenige schöne Momente festhalten liefsen für die bildende Kunst. d. V.

54) *Τοῦτο σοφῇ παλάμῃ κερόεις Σειληνὸς ὑφαίνων*
Δεξιτερὴν μὲν ἔπαυσε, πολυσκάρθμῳ δὲ πεδίλῳ
Ἐκ χθονὸς ᾐώρητο, καὶ ἠέρι πέμπεν ὀπωπάς,
Πῇ μὲν ἐπ' ἀλλήλοισιν ὁμόζυγα τάρσα συνάπτων,
Πῇ δὲ διαζεύξας, ἑτεραλκέι πάλλετο τέχνῃ
Ἄλλοτε πολυέλικτος ὑπὲρ δαπεδοῖο χορεύων
Ὀρθὸς ἐπὶ στέρνοις ἑλικώδεϊ σείετο παλμῷ
Δεξιτερῷ δ' ἀγναμπτος ἐπεστηρίζετο ταρσῷ,
Λάκτυλον ἄκρον ἔχων ἑτέρου ποδὸς ἢ γόνυ κάμψας
Συμφερταῖς παλάμῃσιν, ἢ ἐκταδίην πτύχα μήρων
Σειληνὸς βαρύγουνος ἔχων ποδὸς ὄρθιον ὄρμην,
Καὶ πόδα λαιὸν ἄειρεν ἀπὸ πλευροῖο καὶ ὤμου,
Κουφίζων ἑλκηδόν.

Nonn. Dionys. L. XIX.

55) Bronzi d'Ercol. T. II. p. 367.
Pitt. d'Ercol. T. III. p. 165.

scheint auch bereits wieder in edler tanzender Stellung; [56] seltener schon zeigt sich hier ein Verstoß gegen die Schönheit in Bügung und Streckung. — Das Schreiten des Tänzers, seine kunstmäßige Ortsveränderung ist eigentlich nichts als ein mannigfach variirter Gang; aus diesem werden daher auch hier die Grundgesetze der schönen Fortbewegung im Tanze natürlich zu entlehnen sein. Alle edlen Charaktere schreiten mäßig schnell und nicht über eines Fußes Länge; nur heftige der eigenen Kraft vertrauende Leidenschaften überspringen in ihren erregtesten Augenblicken ein wenig dieses Maaß: eben so hat denn auch der edlere Tanz alles Gezerrte und Gespreize der Schritte und überhaupt alle zu heftig stürmende Raschheit und Wildheit zu vermeiden in seiner Fortbewegung. Ein Tänzer, welcher eben den Zephyr darzustellen hat, dürfte allenfalls, wenn er könnte, mit einem Satze das ganze Theater durchfliegen; in einer minder luftigen Rolle indessen sind die lang gedehnten Schritte, welche auch Noverre schon sehr tadelt, [57] keineswegs als schön anzunehmen. — Das Springen ist ein unwillkührlicher Ausbruch jugendlicher Kraft, ein natürlicher Ausdruck der Heiterkeit und der Freude; daher ist denn dasselbe keineswegs aus dem edleren Tanze zu verbannen. Der Sprung erscheine nun hier stets als ein durch Kunst veredelter Ausdruck der rohen Natur; trage überall den Charakter der größten Leichtigkeit, und arte nie in rohe Künstelei verdrehter Cabriolen aus; so kann er gehörigen Ortes angewendet, noch unbezweifelt eine hohe Zierde sein, dem höheren Tanz. Einiges artistische Spiel mit rein technischen Fertigkeiten, wird übrigens in allen schönen Künsten den Meistern zu Gute gehalten, und als conventionelle Schönheit noch allenfalls bewundert von den strengsten Kunst-

56) Ebendaselbst. p. 147.

57) On arpente aujourd'hui toute la longeur du theatre avec quatre pas de Bourrées, et si l'on suivoit strictement les régles, il faudroit en faire trente, pour arriver a l'avantscene. Noverre. l. c. T. II. let. VI.

richtern, die nur erſt ſtrenge Rügen dagegen ergehen laſſen, wenn die Künſtlichkeit alle wahre Kunſt gleichſam zu verdrängen ſtrebt. Solch ein techniſcher Uebermuth der Kunſtfertigkeit zeigt ſich zum Beiſpiel noch bei der Bildnerei in dem übertriebenen Muskelſpiel, von dem ſelbſt der herrliche Laocoon nicht ganz frei iſt; und ferner in dem Kunſtſtück der mehrfach durchſchneidenden Gewänder, [58] wo die Falten der Unterkleider ſich neben den ſchön erkennbaren Körperumriſſen auch noch ganz kenntlich brechen. Die Malerei treibt ein oft bewundertes Spiel mit kühnen Verkürzungen [59] und mit künſtlich gebrochenen Schatten einer zweifachen oder gar dreifachen Beleuchtung; die Dichtung ſtellt häufig ihre Ideen dar in gekünſtelten oder kunſtſchweren Verſformen wie etwa die Terzinen und Seſtinen; und die Muſik verbirgt ſelbſt in den charaktervollſten Compoſitionen der größten Meiſter den natürlich einfachen Ausdruck ſchöner Gefühle zu Zeiten hinter vorgeſchriebenen ſchwierigen Paſſagen und Sprüngen, hinter nichtsſagenden chromatiſchen Läufern und gehaltenen kunſtſchweren Trillern. So zeige denn auch der Schautanz

58) Die geringſte Uebertreibung führt hier ſofort zur kleinlichen Spielerei und Künſtelei, in welcher es Corradini unter andern merkwürdig weit getrieben hat. In der Capelle des Pallaſtes Sangro zu Neapel ſieht man zum Beiſpiel von ihm eine Darſtellung der Schaam, durch deren anliegenden Schleier die Geſichtszüge noch klar zu erkennen ſind, und eben ſo einen todten Chriſtus ganz und gar in durchſcheinende Leichentücher eingehüllt. Auch findet ſich noch hier als non plus ultra alles Künſtlichen eine allegoriſche Gruppe, in welcher eine von einem Netze ganz umſtrickte Menſchengeſtalt, aus einem Blocke gehauen, in demſelben noch ganz deutlich ſichtbar iſt. Alle Schauer, welche die Kunſt nicht ſowohl bewundern, als ſich vielmehr über dieſelbe nur verwundern können, werden denn ſicher dieſe Machwerke eben ſo hoch anſtaunen, als die architektoniſche Künſtelei der ſchiefen Thürme von Bologna und Piſa. d. V.

59) Michael Angelo ſelbſt, der warlich nicht zu ſpielen pflegte mit der Kunſt, machte doch auch dicht neben den erhabenen Propheten und Sybillen der Sixtiniſchen Kapelle ein artiges Kunſtſtückchen in der Figur des Jonas, welcher auf einem vorwärts gebogenen Pfeiler der Deckenwölbung in rückwärts geneigter Stellung erſcheint. d. V.

gleich allen übrigen schönen Künsten am rechten Orte bisweilen seine technischen Fertigkeiten in kunstschweren Schritten und Sprüngen; er vollführe mit Leichtigkeit und Precision seine Glissaden und Brisaden, rondes-jambes sur la terre und rondes-jambes en l'air; er mache zu Zeiten seine Doppelschläge oder Battements, seine Fußtriller oder Entrechats. Der Theoretiker darf hier um so weniger ganz und gar gegen die Anwendung dieser Kunstfertigkeiten sprechen, wenn der Praktiker [60] und auch sogar noch viel bestimmter der Philosoph [61] sagt, daß zu deren erellirender Ausübung noch fester Wille und feurig lebhafte Einbildungskraft gehören. Nur gegen das allen edlern Ausdruck raubende Uebermaaß solcher Künstlichkeit erhebt die Theorie der Orchestik ihre Stimme; und eifert mit vollstem Recht gegen die Ausartung des Kunsttanzes zu völlig charakterloser Künstelei und äquilibristischer Springerei. Dahin gehören denn zum Beispiel nächst vielen anderen Sprüngen auch die Pirouetten in der Luft, wie auch die bereits mehrfach angeführten Kreiseldrehungen, die man heut zu Tage auch in dem zartesten Solo zum höchsten Ueberflusse sieht. Der edlere pantomimische Tänzer sollte, und wenn auch die verwunderten Zuschauer einmal weniger klatschten, alle diese Cabriolen willig dem Komiker überlassen; der schon eher den Kunstspringer hin und wieder einmal beschlen darf.

Bügen und Strecken, Schreiten und Springen sind also die schönen Grundbewegungen, aus denen die rhythmisch und plastisch schönen Kunstschritte oder die verschiedenen Pas des Tanzes stets zusammen erscheinen. Diese zeigen überall Mannigfaltigkeit in Einheit, zugleich unter der Bedingung eines charakteristischen Ausdrucks; [62] folg-

60) Tout danseur qui fait l'entrechat, sait à combien de temps il le passera, l'imagination devance toujours les jambes: on ne peut les battre à huit, si l'intention n'étoit que de le passer a six. Noverre l. c. T. I. let. XII.

61) Vergl. Abhandl. III. cit. No. 80. 81.

62) Je veux encore, que les pas soient placés avec autant

lich müssen sie anerkannt werden als wahrhaft ästhetische Kunstformen, entsprechend allen höheren Gesetzen der Schönheit. Bei den stets bewegten Tanzschritten nun ist diese vorherrschend begründet in dem Rhythmus, welcher hier minder ertensiv oder quantitirt, als intensiv oder accentuirt [63] erscheint. „Auch der Tanz hat seine Accente, ohne welche „er ein bloßer Gang, oder eine unordentliche Folge von „nicht zusammenhängenden Schritten oder Sprüngen sein „würde. So ist z. E. der Stoß oder frappé, die Beu„gung der Knie oder plié, der Sprung ohne Fortrückung, „in dem Tanz, das, was die grammatischen Accente der „Sprache sind." [64] Es zeigt der Tanz also hier seine ganz bestimmten Thesen und Arsen, welche sich nach den natürlichen Gegensatzen des Bügens und Streckens, des Springens und Schreitens nothwendig entwickeln müssen in antithetisch schöner Form. Die Bewegungen eines Tanzschrittes können aber neben der vorherrschenden bedeutsamen Accentuation zugleich auch merklich verschieden sein in der Dauer der darauf verwendeten Zeit; es zeigt sich also hier noch deutlich ein ertensiver Rhythmus bestimmbarer Längen und Kürzen, bei dem indessen der Accent meistentheils, oder vielleicht immer, mit der Zeitlänge zusammenfallen wird. Bild und Gegenbild stehen also in der vereinigten Kraft der intensiven und ertensiven Form des Rhythmus hier einander so klar gegenüber, daß die Tanz-

d'esprit que d'art, et qui repondent à l'action et aux mouvemens de l'ame du danseur: j'exige que dans une expression vive, on ne forme point de pas lents; que dans une scène grave on n'en fasse point de légers: que dans les mouvemens de depit on sache éviter tous ceux qui, ayant de la légereté, trouveroient place dans un moment d'inconstance; je voudrois enfin que l'on cessat, pour ainsi dire, d'en faire dans les instance de d'esespoir et d'accablement: c'est au visage seul à peindre; c'est aux yeux à parler; les bras memes doivent être immobiles; et le danseur, dans ces sortes de scènes, ne sera jamais aussi excellent que lorsqu'il ne dansera pas, ou que sa danse n'aura pas l'air d'en etre une. Noverre l. c. T. I. let. X.

63) Vergl. Abhandl. IV.

64) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Accent.

schritte sämmtlich betrachtet werden können in rein metrischer Form. So ist zum Beispiel der gewöhnliche Ecossaisenschritt ein bestimmter Dactylus, und der pas Rigaudon aus drei changés und zwei frappés bestehend, entspricht genau der Bewegung des folgenden adonischen Verses

– ∪ ∪ , – – .

Es giebt demnach einfache und zusammengesetzte Schritte, bei deren Composition, die in der frühern Betrachtung des Rhythmus näher erläuterten allgemeinen Schönheitsgesetze des Vermeidens gleichförmiger Bewegung, der leichten Ueberschaulichkeit u. s. w. natürlich ihre Anwendung finden müssen. Die rhythmischen Glieder sind indessen hier von sehr verschiedenem Zeitverhalt der Länge; der Tanz hat seine ganzen und halben Noten, seine Viertel, Achtel und Zweiunddreißigtheile: [65] folglich wird derselbe, da er ohnehin von der begleitenden Tonkunst geregelt wird, auch nicht sowohl nach dem Metrum der Sprache, als nach musikalischen Takten gemessen werden. Diese bestimmen denn auch am natürlichsten die Anzahl der Pas: „es sollte „eigentlich so vielerlei einfache Schritte zum Tanzen geben „so vielerlei einzelne Takte es in der Musik giebt, diejenigen ausgenommen, die bloß von der Höhe und Tiefe „der Töne herkommen; aber daran fehlet noch unendlich „viel." [66] Wenn Noverre dem Tanze nicht mehr als sieben Grundschritte zuschreibt, so thut er dies wohl nur wegen eines hier spielenden Parallelismus mit anderen Künsten: [67] in dem Wesen des Tanzes selbst liegt offenbar kein natürlicher Grund zu dieser gänzlich willkührlichen Bestimmung. Seine theoretischen Briefe enthalten sonst in Hinsicht der

65) Noverre l. c. T. I. let. XII.

66) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Schritt.

67) Il faut que le maitre de ballets sache que la danse ne possède que sept pas fondamentaux; ce petit nombre l'etonnera sans doute, mais sa surprise cessera lorsqu'il saura, que la musique n'a que sept notes, et la peinture sept couleurs. Noverre l. c. T. II. let. XII.

Technik des Tanzes manches recht Brauchbare: der gänzliche Mangel eines bestimmten ästhetischen Grundprinzips an dessen Stelle überall nur Geschmack, Willkühr und reine Convention [68] treten sollen, schmälert indessen auch hier selbst den Werth des Werkes. Wenn gleich die Tänzer nach ihren verschiedenen Körperanlagen manche Bewegungen des Tanzes subjectiv zu modifiziren haben, so geht doch dessenungeachtet die artistische Composition der Schritte ganz objectiv hervor aus den Gesetzen des Rhythmus; und das plastische Princip bestimmt dabei die schöne Totalbewegung, die Melodie der Glieder. — Die Verbindung mehrerer Tanzschritte bildet nach verschiedenen Cäsuren und größeren Hauptabschnitten endlich eine rhythmische Periode; welche, da Schritte die Worte des Tänzers sind, zugleich auch noch ihre anderweitig [69] näher nachgewiesenen oratorischen oder auch pathetischen Accente hat. Sind die gekünstelten Tanzschritte aber ohne allen charakterischen Ausdruck; erscheint ihr rhythmisches Maaß, wie etwa in den beliebten Kreiselpirouetten, größtentheils verdunkelt; und wird das plastische Princip in Haltung und Bewegung ganz und gar nicht mehr berücksichtigt; dann freilich kann hier nicht mehr von einem natürlich geregelten Periodenbau die Rede sein: der Tanz hat sich alsdann seiner höhern Kunstsphäre begeben, und bewegt sich nur in dem Gebiet der künstlichen Springerei, der Tours de Force und der Cabrioles. Auch die Griechen haben wie Schriftsteller [70] und Bildwerke [71] beweisen, dergleichen Kunststückchen sehr wohl gekannt, aber sie haben sie in der Kunst meistens nur am gehörigen Orte

68) C'est le goût du maitre qui doit appliquer aux tailles, a la conformation etc. les preceptes qui croira le plus utiles. La danse n'a donc que des regles de convention. l. c. T. II. let. VI.

69) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Accent.

70) Herodot VI. 126.
Julius Pollux IV, 14.
Eustath. ad Odyss. VIII. 264.

71) Tischbein antike Vasen Vol. I. tab. 60. Vol. III. tab. 14.

angewendet. Alle ihre Tänze waren entweder tragisch, satyrisch, oder komisch;[72] und diese drei Hauptclassen hatten ihre bestimmten Bewegungen und Schritte, welche durchaus nicht vermischt wurden. Es wird wohl des immer noch verzeihlichen Fehlers Erwähnung gethan, daß die Tänzer aus falschem Kunsteifer die Charaktere durch Uebertreibung unnatürlich und unkenntlich gemacht haben;[73] ferner klagt man, daß die Orchestik allen Werth verloren habe durch die Verbindung mit schlechter Poesie und jämmerlicher Musik:[74] nirgend aber, so viel wir wenigstens wissen, ist zu lesen, daß der höhere Tanz der Griechen verunstaltet worden sei durch Künstelei und lächerliche Springerei. Unsere Tanzkünstler reden zwar jetzt sehr viel von fünf besondern Gattungen der Tänze;[75] diese verschiedenen Gebiete sind aber in der That so wenig getrennt, daß der Tänzer im sogenannten grand serieux sich nicht schämt, Luftsprünge und Cabriolen, häßliche und sogar gemeine Bewegungen zu machen, die eigentlich kaum noch zu dulden wären im wilden Groteskentanz. Alle scenische Orchestik zerfällt nach rein dramatischem Princip nur in zwei Hauptklassen: der Schautanz ist entweder tragisch oder komisch; und jede dieser beiden Gattungen hat auch hier wie im eigentlichen Drama wiederum ihre höhere und niedere Sphäre, nach welcher dann die Bewegungen und Schritte natürlich einzurichten sind. Bei den Griechen waren der allergemeinsten Eintheilung nach alle Tänze entweder mimisch oder gymnisch;[76] und diese letzten, welche ihrer ursprünglichen Bestimmung zu Folge, nur als Vorübung zur geschickten Waffenführung dienen sollten, kamen doch auch gleich den

72) Athenaeus lib. I. p. 20 — XIV. p. 630 edit. Casaub.

73) Lucian de Saltatione (edit Reitz T. II. p. 313.)

74) Plutarch loc. supra cit.

75) grand serieux, serieux, demi-characteres, comiques, grotesques.

76) Vergl. Hieron. Mercurial. de saltatione pyrrhichia (art. gymnast. lib. II. cap. 6., 7.)

mimiſchen als ſchöne Schautänze auf die Bühne,[77] wodurch denn die ſceniſche Orcheſtik ſehr weſentlich bereichert ward an ſchönen Bewegungen und Schritten. Visconti ſagt in der Erläuterung eines alten Bildwerks, welches einen Waffentanz darſtellt[78] voll hohen natürlichen Adels in Stellung und Bewegung: „der pyrrhichiſche Tanz war durch„aus geregelt in allen ſeinen Gängen und Schritten; die „Figuren in dem Relief hier laſſen in keiner Hinſicht einen „Zweifel übrig, daß die Stellungen jenes Waffentanzes „ſtudirt und die Bewegungen völlig rhythmiſch geweſen „ſind." Es entſprechen dieſe alten Waffenſpiele alſo vollkommen dem Grundprincip aller Schönheit im Tanz; ihre Wiedereinführung könnte daher nur von erſprießlichen Folgen ſein für deſſen äſthetiſche Ausbildung. Die geſchickte Handhabung älterer und neuerer Waffen iſt von jedem guten Tänzer als ein weſentlicher Theil der männlich[79] ſchönen Orcheſtik durchaus zu fordern; Lucian verlangt von einem ſolchen die größte Fertigkeit in den damals beliebten Ringſpielen,[80] und in der That ſind die Tanzmeiſter früherer Zeiten größtentheils auch zugleich Fechtmeiſter geweſen. Der Tänzer ſoll übrigens die Waffen nicht etwa beſtändig in der Hand haben, aber er ſoll ſie geſchickt zu brauchen wiſſen. Sein ganzer Körper wird — indeß jetzt nur meiſtens die Füße allein geſchmeidig ſind — dadurch kräftig, und zugleich gelenkig und bügſam; der Tanz wird ſich an ſchönen Stellungen und Bewegungen mannigfach bereichern, und wird ſich, was eigentlich die Hauptſache dabei iſt, charakteriſtiſcher ſcheiden nach den beiden Geſchlechtern.

Die Schritte des Mannes und des Weibes ſind in dem heutigen Kunſttanz beinahe völlig gleich; beide recken und ſtrecken ſich nach beſten Kräften, und battiren und pirouettiren gleichförmig mit einander um die Wette. Bis-

77) Tischbein. Antike Vasen. Vol. I. tab. 60.
78) Mus. Pio-Clement. Vol. III. tab. 9.
79) Vergl. Abhandl. III.
80) Lucian de saltat. (edit Reitz T. II. p. 306.)

weilen hört man zwar in den heutigen scenischen Schautänzen ein Klappern mit Schilden und Schwerdtern, welches dergleichen gymnische Tänze vorstellen soll; athletische Ringspiele sieht man sogar hin und wieder: die dabei vorkommenden hölzernen und markloſen Bewegungen müſſen aber jederzeit das Lachen des Kenners erregen. Nur auf den großen Bühnen Italiens, deren charaktervolle Ballete auch dem größten Kunſtkenner [81] Vergnügen zu gewähren im Stande ſind, haben wir dieſen männlichen Zweig der Orcheſtik in einer gewiſſen Vollendung geſehen: Der angeborene Sinn für ſchöne gymnaſtiſche Kunſt, verbunden mit den glücklichſten Anlagen und Mitteln zu ihrer Ausübung, iſt hier ein Erbtheil aus der antiken Welt. In Rom geſtaltet ſich jede Leibesübung unwillkührlich zu einem Kunſtwerk; eine Balgerei von Trasteveranen kann Motiven und Formen zu Heroenkämpfen geben. Mehr noch iſt dieſes der Fall in den gymniſchen Spielen der Arena: „man hätte „faſt jede Kampfgruppe in Marmor hauen können, ſo aus„geſprochen ſicher und ſchön waren alle Stellungen und „Bewegungen der Gioſtratori. Wie ärmlich erſchienen mir „hier unſere mimiſch plaſtiſchen Quälereien! Ein römiſcher „Metzgerburſche rennt ſie alle über den Haufen mit ihren „Schaalen und Sandalen.“ [82] — Wer Gelegenheit gehabt hat, ſolche athletiſchen Spiele in Italien oder gar in Griechenland zu ſehen, welches in dieſer Hinſicht noch lebhaft an die alten Zeiten der olympiſchen und iſthmiſchen Feſte erinnert, [83] der wird ſicher mit uns die Gymnaſtik betrachten als eine abſolut ſchöne Kunſt; [84] deren orcheſtiſcher Theil denn hier noch einmal als ganz beſonders wirkſam empfohlen werden muß zur höheren Veredlung des ſceniſchen Tanzes. — Wie derſelbe dadurch weſentlich gewin-

81) Goethe aus meinem Leben Th. IV. S. 120.

82) Müller Rom, Römer, Römerinnen Th. II. S. 11.

83) Pouqueville Reise durch Morea etc. Th. I. S. 197. Th. II. S. 201.

84) Vergl. Abhandl. III.

nen muß an charaktervoller Verschiedenheit der männlichen und weiblichen Schritte, so wird er auch in anderer Weise noch mannichfach bereichert werden können durch eine zweckmäßige Anwendung der verschiedenen oft sehr schönen Volkstänze.

Das Studium derselben empfiehlt schon Noverre den Balletmeistern sehr angelegentlich [85] sie haben aber bis jetzt noch keinen sonderlichen Gebrauch gemacht von diesem Rath. Entweder es kreisen und springen in den heutigen Balleten alle Nationen und Stände ganz charakterlos nach dem einmal herkömmlichen Brauch in gleicher Weise herum; oder wenn ja einmal irgend ein Volkstanz auf der Bühne erscheint, so wird derselbe so künstlerisch ausgeschnörkelt, daß er eben so bedeutungslos dadurch wird als die übrige Springerei. Ein Spanier zum Beispiel würde in dem Fandango oder Bolero, wie ihn unsere Ballete hin und wieder zeigen, seinen schönen pantomimischen Nationaltanz schwerlich wieder erkennen, über dessen vermeinte Unsittlichkeit, beiläufig gesagt, manche irrige Vorstellungen herrschen, die aus guten Quellen [86] zu berichtigen sind. Die Kunst muß allerdings hier wie überall veredeln; sie soll aber die schöne Eigenthümlichkeit solcher Volkstänze nicht charakterlos verkünsteln.

Der Sänger, welcher durch irgend eine einfache National-Melodie rühren will, trägt dieselbe zwar kunstmäßig schön vor, enthält sich aber dabei aller brillirenden Läufer und Triller: könnten uns die Tänzer in gleicher Weise die ausdrucksvollen Nationaltänze [87] zu Zeiten auf der Bühne wiedergeben, so würden sie durch die einfache Schöne dieser

85) Noverre l. c. T. II. let. XX.

86) Don. Preciso. Coleccion de las mejores coplas de seguidillas, tiranas etc. Madr. 1816.

Laminas, que manifiestan los varios pasos y mudanzas de los seguidillas voleros, y los trages mas propios para este bayle. Madr.

87) Mannigfache Nachrichten über die Nationaltänze der verschiedenen älteren und neueren Völker finden sich an folgenden Stellen:

leichteren anspruchslosen Kunstformen die gebildeteren Schauer auf das höchste entzücken. Schwerer aber mag es wohl freilich sein, eine neugriechische Romeika [88] oder einen italiänischen Saltarello [89] in ihrer ganzen charaktervollen Schönheit vollendet wieder zu geben, als daß man sich, wie in den jetzigen Schautänzen, in beliebter Einerleiheit reckt und zerrt und dreht und kreiselt. Ueber die beständigen Fußkünsteleien wird noch überdies die bei der Composition aller Tanzschritte stets zu berücksichtigende Haltung und Bewegung des ganzen Körpers durchaus vernachläßigt; oder es begleitet höchstens die unnatürlichen Pas ein gezirtes und einförmiges Spiel der Arme innerhalb des Kreises von fünf dürftigen Positionen. [90] Unfehlbar gewinnt im Tanze die Haltung des Körpers an Adel und Schönheit, wenn die Arme nicht ganz frei sind: das wußten die Griechen wohl, denn sie tanzten, wie in der archäologischen Untersuchung eines schönen tanzenden Fauns [91] gesagt wird, nicht gern

Cahusac traité histor. de la Danse ancienne T. I. p. 26 etc. Vieth Encyclop. d. Leibesübungen Th. II. S. 215 bis 526. Neuer Tanz- u. Ball-Kalender. S. 27—70. (Berlin 1791.)

Nächst diesen reichen Quellen enthalten auch die meisten älteren und neueren Reisebeschreibungen noch manche hierher gehörige Bemerkungen. d. V.

88) Von dem grosartigen antiken Character der Romeika redet besonders Hughes (Travels in Sicily, Greece and Albania T. I. S. 263) Vergl. auch noch Pouqueville a. a. O. Th. I. S. 200; und ferner Ukerts Gemälde von Griechenland. S. 162.

89) Der römische Nationaltanz Saltarello hat ebenfalls eine ganz antike Bewegung, und die Melodie desselben gehört der neuen Welt auch nicht an. Müller Rom, Römer, Römerinnen Th. II. S. 18.

90) Die fünf Positionen der Arme im heutigen Kunsttanz heissen: 1) der kleine runde Arm; 2) der gestreckte Arm; 3) ein gestreckter Arm erhoben; 4) der kleine halbe Arm; 5) beide Arme rund in die Höhe. In der vorigen Abhandlung sind dagegen 159 Fundamental-Stellungen der Arme nachgewiesen, von denen ein grofser Theil schon genug ist um eine Anwendung zu finden in der höheren Orchestik. d. V.

91) Mus. Pio-Clement. vol. III. tab. 42. — Notre faune selon les regles ou selon l'usage des Ballets les plus anciens ne danse pas ayant les mains vides. Visconti l. c. p. 54.

mit leeren Händen; wodurch natürlich die Tänze, die ihre Namen zum Theil von den dabei gehaltenen Gegenständen entlehnten, [92] sogleich einen ganz bestimmten Charakter erhalten mußten. Die zahllosen heiligen Geräthe des stets mit festlichen Tänzen gefeierten Cultus gaben dazu eine natürliche Veranlassung; doch läßt sich auch genügend erweisen, daß nicht etwa nur religiöse Beziehung allein, sondern auch reiner Schönheitssinn die bestimmte Beschäftigung der Hände während des Tanzes veranlaßt hat. Nicht überall zum Beispiel ist in den orchestischen Darstellungen alter Bildwerke eine mystische Bedeutung zu finden in den schön wogenden Schleiern, deren Haltung, wie der reizende Schawltanz unserer Zeit beweist, den Tänzerinnen unfehlbar die höchste Grazie verleiht. Man sieht den mit beiden Händen gehaltenen Schleier sich im reizendsten Wechselspiel entfalten: bald weht er im schönen leichten Bogen [93] über dem Kopf; bald ist er nur zierlich erhoben; [94] schwebt, nachlässig über die Arme geworfen, in freien Wellenlinien dahin; [95] oder umfließt mit namenlosem Reize wie ein aus Aether gewobenes Gewand [96] die tanzende Gestalt. Der wehende Schleier war den Griechen das natürlichste Attribut des schönen Tanzes selbst, denn dieser wurde personificirt in der Gestalt einer schönen Tänzerin mit kurz geschürztem dorischen Gewande und mit dem wallenden Schleier über dem Haupt. So wenigstens erscheint der durch die dabei stehende Schrift unzweifelhaft bezeichnete Tanz abgebildet in einer alten vatikanischen Handschrift des Cosmas, nach welcher denn diese Personification der Orchestik mehrfach [97] dargestellt worden ist. Wo der Schleier in den Bil-

92) Vergl. J. Pollux Onom. lib. IV. cap. 14. Meursius de Orchestra (Thes. Gronov. T. VIII. p. 1252.)

93) Millingen Peintures antiques de Vases grecs Pl. V.

94) Mus. Pio-Clement. Anh. Tab. B.

95. Ebendaselbst. Vol. VII. pl. 58.

96) Pitture d' Ercol. Vol. IV. p. 117. 129.

97) S. Z. B. Winkelmanns Werke edirt von Meier und Schulz Th. VII. Tab. VIII. Fig. 10 und Erklärung. S. 315.

dungen fehlt, halten die freien Hände der Tänzerinnen oder auch der tanzenden Göttinnen in mannigfach zierlicher Weise das fliegende Gewand, [98] wobei wir einer unverkennbar rhythmisch abgemessenen Stellung vieler antiker Bildwerke besonders gedenken müssen, die ganz unbezweifelt aus der Orchestik übergegangen ist in die Plastik. Das weite faltige Gewand wird nehmlich mit zierlicher Wölbung des erhobenen Armes rückwärts über der Schulter leicht empor gehoben, wodurch die Haltung des Körpers, wie an einer schönen Tänzerin auf einem herkulanischen Gemälde [99] zu ersehen ist, eine höchst feine Grazie bekömmt. Diese nothwendig nur aus rhythmischer Bewegung hervorgegangene Stellung ist ihres hohen Reizes wegen auch auf andere Bildwerke übertragen worden, wo sie sogar bisweilen ein wenig gesucht erscheint. So steht zum Beispiel die richtende Themis bei dem Kampfe des Achill mit dem Memnon [100] in dieser abgemessenen Haltung; Latona hat in einem schönen alten Relief [101] dieselbe zierliche Stellung; welche dagegen wegen ihrer graziösen Schönheit den bekleideten Venusstatuen [102] wiederum sehr passend gegeben worden ist. Manche andere Bewegungen und Gesten ließen sich, wenn hier der rechte Ort wäre, noch anführen, welche die Plastik unbezweifelt entlehnt hat aus der sehr mannigfach ausgebildet gewesenen alten Orchestik. Der sanft über dem Haupte gewölbte Arm scheint hier — ganz gegen die Regel des heutigen Kunsttanzes, welcher die Hand nicht über den rechten Winkel der Achsel zu erheben befiehlt — eine ganz besonders beliebte Haltung gewesen zu sein: es findet sich diese wenigstens an sehr vielen Tänzergestalten, [103] auch wenn

98) Mus Pio-Clement. Anh. Tab. B.
Tischbein ant. Vasen Vol. I. Tab. 48.
99) Pitt. d'Ercol. Vol. IV. p. 93.
100) Millin Mythologische Gallerie. Tab. 164. Fig. 597.
101) Ebendaselbst. Tab. 17. Fig. 58.
102) Winkelm. ed. v. Meier. Th. V. Tab. I. Fig. D.
103) Winkelmann Geschichte d. Kunst, Th. II. S. 881. Ausg. v. 1776.

kein Gewand oder Schleier dadurch empor gehoben wird; und der Coryphäus einer bachischen Procession verschlingt sogar in tanzender Stellung beide Arme [104] bogenförmig über dem Kopf. Ueberhaupt scheint die alte Orchestik bei allen schönen Tanzschritten die Haltung des ganzen Körpers, welche vorzüglich abhängig ist von dem Tragen der Arme, stets berücksichtigt zu haben: der bereits erwähnten Cheironomia oder des eigentlichen Händetanzes selbst hier nicht besonders zu gedenken, findet sich auch bei anderen Tänzen eine bestimmt vorgeschriebene Bewegung und Haltung der Arme. Die von einem angenehmen Rhythmus geregelten [105] Schritte der Gymnopädie zum Beispiel wurden von gewissen ausdrucksvollen Bewegungen und Figuren der Hände und Arme begleitet; eben so der würdige, dem vorigen ähnliche [106] tragische Tanz, dessen Gattungen zum Theil sogar die Namen [107] entlehnten von der dabei besonders vorkommenden mehr gebogenen oder geflachten Haltung der Hand. Auch bei dem heftigen Tanze Hekaterides genannt, waren die Füße minder bewegt als die Arme; [108] und in der Scops, einem wunderbaren die fliegende [109] Bewegung der Vögel nachahmendem Tanze, den ein altes Bildwerk [110] noch näher versinnlicht, mußte stets die gekrümmte Hand, nach Art eines in die Ferne Schauenden, über den Augen an die Stirn gehalten werden. [111] Die Bewegung der Füße, die eigentliche Hauptsache alles Tanzes, ist, wie Athenäus ausdrücklich sagt, allerdings eher

Sekendorf Vorles. über Declamation und Mimik. Th. II. S. 193.

104) Tischbein ant. Vasen. Th. III. Tab. 17.

105) Athenaeus lib. XIV. c. 30. p. 288. Schweigh.

106) Ibid. c. 29. p. 286.

107) Meursius de Orchestra. l. c. p. 1298.

108) J. Pollux lib. IV. c. 14.

109) Meursius l. c. p. 1291.

110) Millingen Peintures antiques des Vases grecs. Tab. XXIV.

111) Athenaeus lib. XIV. c. 28. p. 287. Schweigh.

erfunden worden als das kunstvolle Spiel der Hände und Arme; doch fügten die Griechen, wie wir eben gesehen haben, dasselbe bald in größter Mannigfaltigkeit hinzu, und gaben dadurch dem rhythmischen Tanze noch plastische Schönheit und einen sehr bestimmten und charaktervollen Ausdruck. So allein erlangt die Orchestik einen günstigen Einfluß auf die bildende Kunst, und bleibt derselben allezeit ein höchst willkommener Vorwurf. Praxiteles, der, wie Diodor sagt, die Leidenschaften der Seele an steinernen Werken vollkommen auszudrücken wußte, [113] und mit ihm auch Scopas, bearbeiteten gern pantomimische Tänze aus dem Kreise der Thyasen; Kallimachus machte sehr schöne tanzende Spartanerinnen, [114] und Kallon von Elis fertigte in Erz ikonische Statuen von Tänzern, [115] deren sogar vergoldete Bildnisse in Griechenland sehr häufig waren. Oft müssen diese Standbilder von ausnehmender Schönheit gewesen sein; so wenigstens bekunden es die begeisterten Ergüsse mehrerer Dichter, welchen die schöne Kunst der Originale lebhaft dadurch vergegenwärtigt ward. [116] In jenen Poesien ertönt gleichsam das vereinigte Lob der Orchestik und der Plastik die den höchsten Grad des Lebensscheins erreicht haben muß in diesen grazienvollen Bildungen, von denen unter andern ein altes Epigramm sagt:

„Haltet sie ein die Thyade, damit nicht, ob sie gleich Stein ist,
„Sie von der Schwelle des Thors hüpfe zum Tempel hinaus." [117]

Die tanzenden Thyaden, Mimallonen, Nymphen u. s. w. versinnlichten in reicher Mannigfaltigkeit das dorische Ideal der weiblichen Bildungen in der Plastik. Auch die Malerei wählte sehr gern orchestische Darstellungen, weil sie allerdings dem sinnigen Künstler reichen Stoff darbieten,

112) Ibid. p. 285.
113) Diod. Sicul. Fragm. lib. XXVI. c. 1.
114) Plin. lib. XXXIV. c. 8. sect. 19. §. 25.
115) Pausan lib. V. cap. 25.
116) S. Anthol. graec. lib. IV. tit. 25. de saltat.
117. Herder Griech. Anthol. S. 88.

die höchste Aufgabe aller bildenden Kunst, die Verklärung der menschlichen Gestalt hervor zu zaubern in der größten Fülle schöner lebenvoller Bewegung. Das idealische Spiel derselben wird gleichsam nach dem ganzen weiten Umfang ihres Kreises auf die todte Leinwand hingehaucht in den verschiedenen festgehaltenen Bewegungsmomenten einer größeren Tanzgruppe. Was die Wirklichkeit dabei nur nach einander gestaltet, erblickt man hier gleichzeitig nebeneinander im Raum; und dem also getäuschten Sinne beleben sich dadurch natürlich die Gestalten; die erregte Fantasie schaut im starren Bilde wirklich den schönen lebendigen Tanz. Wie die Menschen nach Jean Paul am besten sind, wenn sie am frohesten sind, so sind sie sicher auch am schönsten in der Freude. Ihr Ausdruck nun, der den Idealgestaltungen der bildenden Kunst die höchsten Reize verleiht, zeigt sich ganz besonders mannigfach in den anmuthigen Reizen, natürlich geknüpft durch Fröhlichkeit und Liebe. In einer neueren bildlichen Darstellung einer Tanzgesellschaft steht höchst sinnig Amor, in der Mitte des weiten Saales, und geigt selber den lustigen Tänzern; auf einem antiken Gemälde aber regelt Komos, der heitere Rosen bekränzte Gott des Tanzfestes lockendes Spiel. [118] Hell auf, wie die leicht geschwungene Fackel in seiner Hand strahlt lachende Heiterkeit auf dem beseelten Antlitz aller Tanzenden; die denn nach ihrem mannigfachen Ausdruck der Freude in Bewegungen und Mienen der Malerei häufig ein höchst reizender Vorwurf geworden sind. Zu den vortrefflichsten noch übrigen antiken Malereien gehören nach dem Urtheile Winkelmanns und anderer Kunstkenner die bekannten [119] Herkulanischen Tänzerinnen; sie sind Muster von Anmuth und Leichtigkeit, äußerst geistreich und mit bewunderungswürdigem Verstande der malerischen Wirkung behandelt. [120] Auch in den erhaltenen Vasenbildern finden sich in reicher

118) Philostrat. Jon. lib. I. Nr. 12. (edit. Morell. p. 749.)
119) Pitture d'Ercol. T. III. p. 143. 147. 155.
120) Winkelmann ed. v. Meier und Schulz T. V. S. 199. 474.

Anzahl ungemein schöne, meistens dem Kreise der bachischen Feste entlehnte, orchestische Darstellungen, deren Studium Böttiger wegen der lebendigen Bewegung der Figuren und wegen der lieblichen Gegensätze in heftigen und gemäßigten Stellungen allen Künstlern besonders empfiehlt. [121] Unter den späteren Malern haben besonders Guido Reni [122] und auch Giulo Romano sich mit Glück versucht in diesem Gebiet; seine tanzenden Bachantinnen und Satyrn, Nymphen und Faunen im Pallast del Tè zu Mantua sind treffliche Darstellungen. Besonders meisterhaft — wie ein großer Kenner sagt — [123] über alle Maaßen schön leicht und lieblich, ist aber daselbst seine Gruppe der vier tanzenden Figuren in dem Cyclus symbolischer Darstellungen des menschlichen Lebens. — Blühendes heiterstes Leben umspielte und umtanzte einst den glücklichen Albani in seinen zwölf wunderschönen Kindern. Singend umkreisten sie in munteren Reigen des Vaters Staffelei, wobei die liebende Mutter ihre Haltung und Stellung [124] mit zartem Kunstsinn regelte; und nach diesen allmächtig in die Seele greifenden Originalen malte der selige Künstler jene in Erfindung und Ausdruck unerreichbaren [125] Gruppen tanzender Kinder und Amoretten, welche so oft die Staffage bilden in seinen edenischen Landschaften. Heller denn irgend einer seiner Genossen, Claude Laurain kaum ausgenommen, blickte in die schimmernden duftvollen Auen des Paradieses der neidenswerthe Albani, den ja auf Erden schon ein gan-

121) Böttiger Griechische Vasengemälde, B. I. Heft 3. S. 13 u. 14.

122) Malvasia felsina pittrice overo Vite de' Pittori Bolognesi. T. II. p. 51. 71.

123) Göthe. Propylaeen. Th. III. St. 2. S. 40.

124) Abregè de la vie des plus fameux peintres. T. I. S. 286.

125) Vergl. Malvasia l. c. p. 259. 263. 274. — Ohne dem begeisterten Ausspruch dieses Schriftstellers dadurch unbedingt entgegentreten zu wollen, muß doch Raphaels mehrfach dargestellter Tanz der Liebesgötter hier wenigstens in Erinnerung gebracht werden; Abbildungen desselben findet man zunächst in dem bekannten Werke: Landon vies et oeuvres des peintres les plus celebres etc. No. 209. 309.

zer Himmel von Freude und Liebe umkreiſte. Und wenn er nun ſo da ſaß, und des reizendſten Schauſpiels genoß in mimiſchen Bildern der anſprechendſten Art, und in Herz und Sinn bewegendem Lufttanz, der ſich recht oft hienieden wiederholen ſollte;[126] dann ſchlichen auch ſeine Freunde Dúquesnoy (il Fiamingo) und Algardi ſich in die Werkſtatt, und entflammten ſich hier an dem blühenden fröhlichen Leben [127] zu jenen trefflichen Darſtellungen ſchalkhafter Liebesgötter, die ihren Meißel verewigt haben. — Alle Künſte ſind einander innigſt verwandt, und greifen oft tiefer zuſammen, als es der erſte flüchtige Anblick zeigt. Wie nun Terpſichore im tanzenden Chore alle holden Schweſtern vereint, ſo iſt es eben auch die beſondere Aufgabe dieſer theoretiſchen Beiträge zur Kunſtlehre, die tiefere Beziehung und Wechſelwirkung der ſchönen Künſte unter einander immer näher darzuthun. Dieſes haben wir denn hier mit einiger Ausführlichkeit verſucht in Hinſicht der Plaſtik und der bisher noch wenig beachteten Orcheſtik, die nur im innigen Zuſammenhang mit andern Künſten erſt recht aufgefaßt werden kann in ihrer ganzen Bedeutſamkeit. Manche ſchätzbare Bemerkungen über das gegenſeitige Verhältniß der beiden in Rede ſtehenden Künſte ſind übrigens noch an anderen Orten [128] zu finden.

126) Welcher Vater ein altes Klavier oder eine alte Geige oder Flöte hätte oder eine improviſirende Singſtimme; der ſollte ſeine und fremde Kinder zuſammenrufen, und ſie ſtundenlang nach ſeinem Orcheſter hüpfen und wirbeln laſſen; paarweiſe — in Ketten — in Reigen — recht oft einzeln, ſie ſelber mitſingend als Drehorgeln wenn ſie nur wollten. Wie die erſte Sprache lange der Grammatik, ſo ſollte der Tanz lange der Tanzkunſt vorgehen und vorarbeiten. Jean Paul. Levana Th. I. S. 200.

127) Hagedorn Betrachtungen über die Malerei Th. I. S. 22. — Unter den niederländiſchen Malern hat Adrian von Oſtade beſonders häufig die ſcherzhaften Tänze des muntern Landvolks zum Vorwurf erwählt für ſeine Kunſt: von deutſchen Künſtlern mufs in dieſer Hinſicht vornehmlich Hans Holbein genannt werden, deſſen Bauerntanz ſowohl als auch ſein Todtentanz eine ſeltene Berühmtheit erlangt haben. S. Chr. de Mechel oeuv. de Jean Holbein T. I.

128) Böttigers Andeutungen zu 24 Vorträgen über die Archäologie S. 154. u. f.

Wie die alten Bildner oft die Paläſtra beſuchten, um hier an dem kunſtgeregelten [129] Kampf die erhabene Schönheit des kräftig bewegten Lebens zu ſtudiren, ſo weilten ſie auch gern bei den ſchön geſchlungenen ſeelenvollen Tänzen, und erlauſchten hier grazienvolle Anmuth der Bewegung. Das leichte reizende Spiel derſelben iſt überaus ſchwierig, durch die Phantaſie allein veredelt wieder zu geben im ruhenden Bildwerk; der Künſtler möge vielmehr ſchön bewegtes Leben um ſich her erblicken, und aus der wandelnden Fülle der Linien und Umriſſe ſeinen Moment herausgreifen und feſthalten in begeiſterter Kraft. Mit Recht eifert jedoch Winkelmann gegen die Tanzmeiſtermäßige [130] Grazie vieler neueren Bildwerke; und Diderot ſagt ſehr treffend, daß man nichts abgeſchmackteres thun könnte, als einen Künſtler, damit er die Grazie lerne, zu Veſtris oder Gardel zu ſchicken? [131] denn in der heutigen Tanzkunſt ſchlingen in der That weder die Charitinnen noch die

---

Tölken über das Basrelief und den Unterschied der plastischen und malerischen Composition S. 62. u. f.

129) Daſs die Bewegungen des Ringens sehr bestimmt und künstlich abgemessen gewesen sein müssen ersieht man aus einigen Stellen des Sidonius Apollinaris (IX. 185. epist. IX ep. 13.) zu dessen Zeiten man das Ringen förmlich zur schönen Schaukunst ausgebildet zu haben scheint. Eben so stellt auch ein altes Bildwerk (S. Tischb. I. 55.) die eine Art des Ringkampfes ὀρθὴ πάλη genannt dar in höchst geregelter man möchte fast sagen rhythmisch abgemessener Bewegung, deren Schönheit dabei zu allen Zeiten besonders berücksichtigt worden ist. Cicero sagt, daſs man das Ringen nicht allein erlerne wegen der gröſseren Geschicklichkeit zum Kampf, sondern auch damit der Körper in allen seinen Theilen stets anständig bewegt werde, und die Gebehrde sich geschickt gestalte. Diese erhöhete Schönheit der Bewegung war, beiläufig gesagt, keineswegs eine Furcht der gymnastischen Uebungen, wie sie vor mehreren Jahren in erneueter Gestalt wieder in das öffentliche Leben treten sollten. Auf den damaligen Uebungsplätzen sah man nicht schön spielende grazienvolle Epheben, wie sie uns Plato im Lysis so reizend beschreibt, man gewahrte nur meistens bäurische Haltung und plumpe oft gemeine Bewegung. d. V.

130) Winkelmann Gesch. d. Kunst S. 335. der Ausg. v. 1776.

131) S. Göthe's W. Th. XX. S. 240.

Camönen wie sonst die seelenvollen Reigen; jetzt sind sie, ohne poetische Bedeutung und ohne natürliche Schönheit der Bewegung und Haltung, nur ein geistloses und eitles Spiel gelenkiger Wendungen und künstlicher Schritte.

Die Bewegung des Tanzes zeigt neben dem einfach melodischen Spiel der Glieder auch zugleich ein harmonisches Verhältniß im kunstreichen Zweitanz oder Duett; im Terzett, Quartett und Quintett, bis hinauf zum viel bewegten Chortanz. Alle ästhetischen Gesetze der Harmonie in Gegenbewegung, Seitenbewegung und Mitbewegung bis zum kräftig bedeutsamen Unisono der Tonkunst finden dabei ihre Anwendung gleich den anderen musikalischen Formen der Imitationen, Variationen, Reprisen u. s. w. Der charaktervolle Ausdruck in dem verschiedenen Tempo geht hier von selbst hervor aus der natürlichen Vergesellschaftung mit der Musik. Der Tanz hat vom Adagio und Largo bis hinauf zum wild dahin stürmenden Allegro und Presto jedes Zeitmaaß, und unterscheidet auch dabei in seinen Schritten noch ganz bestimmt das Portament und Piccicato, Crescendo und Decrescendo. — Die überall auf musikalische [132]) Gesetze zurückzuführende Bewegung des Tanzes aber geschieht nicht allein mit der verfließenden Zeit; seine sichtbare Melodie im schönen Wechsel körperlicher Umrisse erscheint vielmehr im Raume, durch welchen denn die vorhin erwähnte harmonische Gegenbewegung, Mitbewegung und Seitenbewegung des zusammengesetzteren Tanzes nothwendig gewisse mannigfach verschiedene Linien beschreibt. Diese müssen nach der natürlichen Verwandschaft zwischen Harmonie und Symmetrie durchaus mehr oder minder geregelt erscheinen, und werden daher ganz richtig bezeichnet mit dem Namen der Tanzfigur. Die formale Schönheit derselben beruht auf den dadurch schön verzeichneten Linien, die, wenn sie auch im höheren Tanze nicht

132) Die vollkommene Aehnlichkeit zwischen Musik und Tanz muss man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas gründliches entdecken will. Sulzer. Art, Schritt.

in jedem Augenblick ein rein mathematisches Bild geben, und doch eines hohen Reizes fähig sind in dieser freiesten Mannigfaltigkeit. Kreisend und elliptisch, parabolisch, und auch hyperbolisch, parallel oder in mehrfachen Winkel einander durchkreuzend erscheint in den Tanzfiguren — bald in freiem Dahinschweben, bald mit verschlungenen Händen der Tänzer — ein steter Wechsel anmuthiger Linien. Sie winden sich schneckenförmig zum scheinbar verworrenen Knäuel, das aber plötzlich im schönen weiten Bogen sich entwirrt; oder sie spielen wellenförmig auf und nieder im wechselnd geschlungenen Kettentanz. Bald theilt sich der schwebende Chor in einzeln wirbelnde Kreise; bald umsteht er, in zierliche Gruppen getheilt, der Coryphäen kunstvolle Reigen, bis plötzlich die weite elliptische Bahn alle wieder in Liebe vereint, das regellos bunte Gewimmel auflöst in liebliche Einheit.

Sieh, wie sie durcheinander in kühnen Schlangen sich winden
Wie mit geflügeltem Schritt schweben auf schlüpfrigem Plan.
Seh' ich flüchtige Schatten von ihren Leibern geschieden?
Ist es Elisiums Hain, der den Erstaunten umfängt?
Wie, vom Zephyr gewiegt, der leichte Rauch durch die Luft schwimmt,
Wie sich leise der Kahn schaukelt auf silberner Flut,
Hüpft der gelehrige Fuß auf des Takts melodische Wellen;
Säuselndes Saitengetön hebt den ätherischen Leib.
Keinen drängend, von Keinem gedrängt, mit besonnener Eile,
Schlüpft ein liebliches Paar dort durch des Tanzes Gewühl.
Vor ihm der entsteht seine Bahn, die hinter ihm schwindet;
Leis', wie durch magische Hand, öffnet und schließt sich der Weg.
Sieh! jetzt verliert es der suchende Blick. Verwirrt durcheinander
Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt.
Nein, dort schwebt es frohlockend herauf. Der Knoten entwirrt sich,
Nur mit verändertem Reiz stellt sich die Ordnung mir dar
Ewig zerstört und ewig erzeugt sich die drehende Schöpfung,
Und ein stilles Gesetz, lenkt der Verwandlungen Spiel. 134)

133) Vergl. Abhandl. IV. cit. No. 118.
134) Schillers Tanz.

Das zwiefach reiche Wechselspiel schöner Linien, in den körperlichen Umrissen und zugleich auch in den weithin durch den Raum beschriebenen Figuren, erhöht wesentlich die formale Schönheit des Tanzes; die Griechen kannten daher auch dergleichen Tourentänze sehr wohl, ihre Figuren hatten aber meistens eine mimische oft höchst sinnige Beziehung. So stellte zum Beispiel der Geranos oder Kranich, ein vom Theseus erfundener Tanz, die Irrgänge des Labyrinthes dar: [135] von dem eigenthümlichen Fluge ziehender Vögel bis hinauf zu den kreisenden Bahnen der Himmelskörper wurde jede Bewegung nachgeahmt in den mannigfach verschlungenen Figurentänzen, unter denen der Hormos hier noch besonders zu erwähnen ist: Eine Anzahl Jünglinge beginnt, vom Coryphäus geführt, den Reigen mit raschen männlichen Schritten, leicht geregelt von einer stürmisch rauschenden Musik; [136] nach ihnen aber tanzt zu sanfteren Klängen mit angemessen langsamer Bewegung die Reihe der Mädchen. Plötzlich jedoch wenden sich die Jünglinge, es bilden unter schönem mimischen Ausdruck des Forderns und Verweigerns sich einzelne Paare zum gemeinsamen in Figuren und Schritten höchst charaktervollen Tanz, [137] der in der steten Vereinigung von Kraft und Anmuth gleichsam hinstrebt zur Darstellung der höchsten urbildlichen Schönheit. [138] Einige Archäologen geben dem sinnigen Hormos bereits das höchste Alter, indem sie ihn erkennen wollen in dem von Dädalus künstlich ersonnenen Tanze, den Homer also beschreibt:

Blühende Jünglinge dort, und viel gefeierte Jungfraun,
Tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend. —
Kreisend hüpften sie bald mit schön gemessenen Tritten
Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Töpfer
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe;
Bald dann hüpften sie wieder in Ordnungen gegen einander.

135) Plutarch in vit. Thes. cap. 20.
136) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 62.
137) Cahusac Hist. de la Danse T. I. p. 114.
138) Vergl. Abhandl. II. das Schema u. f.

Zahlreich stand das Gedräng um den lieblichen Reigen versammelt,
Innig erfreut. 139)

Das Vergnügen der Umstehenden scheint indessen hiernach dem Gleichniß und nach der Beschreibung des Tanzes überhaupt zu schließen, nicht eben veranlaßt zu sein durch dessen sinnig darstellenden Character; es war dieser Reigen vielmehr, gleich andern alten Tänzen, 140) nur ganz subjectiv ein reiner dem Schauer stets wohlgefälliger Ausdruck des Jubels und der schuldlosen Freude ohne tiefere Bedeutsamkeit seiner Schritte und Figuren. Man kann sich, wie ein mehrfach angeführter Schriftsteller sagt, wohl denken, daß Geberdung viel Annehmlichkeit und Reiz in dem sanftwallenden ihrer Bewegungen habe, ohne doch bestimmten Sinn anzugeben: 141) demnach dürften denn auch Tänze von freier mehr formaler Schönheit eines nur allgemeinen Totalausdrucks wohl hin und wieder einmal eine Stelle finden im scenischen Kunsttanz. Die Tours de force sogar mögen hier noch nicht ganz zu verachten sein, 142) nur müssen sie am rechten Orte gebraucht werden, und dürfen nicht alle höhere plastische und charaktervolle Schönheit verdrängen in den Figuren und Schritten der höheren Orchestik.

Wenn die Bewegung in der Musik am gehörigen Orte unterbrochen wird durch Pausen und Fermaten von dem verschiedensten Zeitverhalt, so bleiben der Theorie der Kunst dabei nur höchstens die Gesetze zu entwickeln des schönen Uebergangs von der Ruhe zur wieder anhebenden Bewegung; ganz anders ist es hingegen, wenn die Bewegung

139) Ilias. XVIII. 593.

140) S. Odyss. XIV. 465.
Hesiod Sc. Herc. 281.

141) Cludius Grundr. d. körperl. Beredsamkeit. S. 264.

142) La Danse qui peint les graces et la noblesse est bon; celui qui forme une espece de conversation ou de dialogue me paroit meilleur. Le moins parfait c'est celui qui ne demande que de la force, de l'addresse et de l'agilité; parceque l'objet n'en est pas interessant: cependant il n'est pas a mepriser, car il cause des meprises agreables. Condillac essai sur l'origine etc. p. 257.

des Tanzes unterbrochen wird von eintretenden Momenten der Ruhe. Hier haftet des Schauers Auge fortwährend auf der bleibenden Gestalt des Tänzers, welcher demnach beständig erscheinen muß als plastisch-mimisches Bild. Das Eintreten dieser Pausen nun ist keineswegs willkührlich; sie gehen zunächst nach reinem Kunstgesetz hervor aus der dargestellten Situation. Wenn zum Beispiel die frohstaunende Ueberraschung oder auch das starrende Entsetzen alle Bewegung hemmt, so malt die Tonkunst allein den innern Sturm der Gefühle poetisch fort; die sichtbare Bewegung hingegen wird hier natürlich unterbrochen durch einen Halt, dessen größere oder geringere Dauer mit Wahrheit zu bestimmen sein wird aus der Natur der eben herrschenden Empfindung. Ferner ist das Eintreten der Pausen im Tanze in mancher Hinsicht abhängig von der begleitenden Musik, und endlich noch von den körperlichen Kräften der Darsteller. Solche physische Nothwendigkeit muß indessen sorgsam verborgen werden in der schönen Composition eines Kunsttanzes. Wie in dem schwierigsten Gesange niemals eine Pause der körperlichen Erschöpfung wahrgenommen werden muß, so darf auch im Tanze niemals Aehnliches geschehen; nur als ein freies leichtes Spiel der schönsten Bewegung möge derselbe erscheinen, nimmermehr aber als eine anstrengende Arbeit. Von solchen natürlichen Gesetzen der Pausen sieht man indessen in einem heutigen scenischen Zweitanz nichts. Erst tanzen hier beide Darsteller in gleichförmigen Kunstschritten sich müde; dann macht der Tänzer mit dem letzten Rest der Kräfte seine Sprünge allein, indeß die erschöpfte Tänzerin nachlässig im Hintergrunde der Scene steht. Darauf kommt die Reihe wieder an sie, und endlich stürmt die künstlichste Fußbewegung Beider noch einmal in wenigen Forcetouren los auf den klatschenden Beifall der verwunderten, aber nicht ästhetisch erregten, Zuschauer. Dies ist der Leisten, nach welchem die jetzigen Balletmeister in ewiger Einerleiheit die Composition jedes Zweitanzes fast ohne Ausnahme zurechtstutzen;

da sind denn die Schritte und Figuren natürlich bedeutungslos und matt, wie die eintretenden Pausen. Bei diesen kann in mehreren Fällen die Haltung des Tänzers natürlich zurückkehren zu den früher bereits betrachteten Grundstellungen oder Positionen: geht indessen der eintretende Moment der Ruhe wahrhaft aus der Situation selbst hervor, so entsteht in der Vereinigung des höchsten charaktervollen Ausdrucks mit rein plastischer Schönheit die eigentlich kunstschöne Stellung. Diese nun spricht mit unglaublicher ästhetischer Kraft zur Seele, und macht selbst, wie wir zu bemerken Gelegenheit hatten, auf den minder gebildeten Schauer noch die tiefste Wirkung. Jene früher angeführte Behauptung, daß ein lebendiger Apoll allemal schöner sein müßte als ein steinerner, gewinnt noch einige Bestätigung mehr durch den mimischen Künstler Herrn Lebesnier,[143] der vor mehrerer Zeit durch seine die bekanntesten Antiken nachahmenden Stellungen, die er theils in den deutschen Kunstakademien, theils öffentlich zeigte, Kenner und Nichtkenner zur höchsten Bewunderung hinriß. Dasselbe sollte aber jeder pantomimische Künstler vermögen; durch die gereckten Balancirkunststückchen wird indessen solch eine Wirkung nicht erreicht ungeachtet des festesten Aplomb, der übrigens eine nothwendige Anforderung ist zur technischen Schönheit jeder Stellung. — Wie indessen in der höheren Tanzkunst — gleich mehreren auszierenden Figuren der Musik — hin und wieder Schritte und Figuren ohne ganz bestimmte Bedeutung von mehr formaler Schönheit zu dulden sind, so wird es hier bisweilen auch Stellungen geben dürfen, die ohne höheren

143) Manchen Lesern der vorigen Abhandlungen mögen die mehrfachen Schilderungen lebendiger Schönheiten, die dem Ideale der Antike entsprechend sind, hin und wieder ein wenig übertrieben geschienen haben; für diese nun muß hier bemerkt werden, daß der wegen des Studiums seiner Stellungen und auch wegen der hohen Schönheit seines Körperbaus bewunderte Herr Lebesnier in dieser letzten Hinsicht die früher erwähnten Personen noch bei weitem nicht erreicht. d. V.

psychischen Ausdruck nur als ein freies Spiel der schönen Form gefallen; und diese wollen wir denn, zum Unterschiede der schönen charaktervollen Stellung, bezeichnen mit dem fremden Namen der Attitüde. Diese hat demnach kein anderes ästhetisches Gesetz als die genaue Beachtung der schönsten Linien in allen Umrissen des Körpers; sie wird hin und wieder sogar mit künstlichem Aplomb auf einem Fuße ruhen dürfen; wobei der Tänzer jedoch wiederum nie vergessen muß, daß er nicht aequilibristische Geschicklichkeit sondern nur plastische Schönheit zu zeigen hat. Diese nun gebietet vor allen Dingen, daß die Attitüde nicht starr und eckig erscheine gleich dem todten Christall, wie denn überhaupt keine Stellung gleichsam petrificirt erscheinen darf: überall sehe man nur in den Tanzpausen das Lebendige in schöner Ruhe, aus der sodann die Bewegung sich in leichten Uebergängen wiederum grazienvoll entfaltet. Die Attitüde unterbricht in ihrer freien Schönheit der reinen Form ohne höhere Wahrheit des Lebens die Bewegung: die charaktervolle Stellung dagegen entspringt mehr aus innerer Nothwendigkeit, und vereinigt daher gleichförmig Wahrheit und Schönheit. Solche höheren Momente der Ruhe, neben denen denn die hin und wieder einmal geduldete Attitüde aller äußeren Zierlichkeit ungeachtet nur als ein armseliges Spiel erscheint, müssen von dem pantomimischen Tänzer in Körperhaltung, Gebehrden und Mienen so vollkommen dargestellt werden, daß die Plastik nur den Meißel zu ergreifen brauchte um hier alles nachzubilden. — Wenn mehrere solcher in sich vollendeten mimischen Gebilde sich als einzelne Ganze zu einem größeren Ganzen in schöner Einheit zusammensetzen, so entsteht die Gruppe des höheren Kunsttanzes; und aus mehreren dieser scenischen Gruppen bilden sich endlich noch wiederum größere Ganze, die man gewöhnlich zu bezeichnen pflegt mit dem Namen der Tableaux. Ueberflüssig würde es sein, die ästhetischen Gesetze dieser größeren Compositionen hier weitläuftig zu entwickeln, da jedes Maler-

buch dieſelben mehr oder minder vollſtändig enthält; auch iſt über die ſceniſche Gruppirung ins Beſondere bereits ſo viel geſagt,[144] daß wir hier nur einige Bemerkungen darüber hinzuzufügen wiſſen. Das Grundgeſetz aller ſceniſchen Anordnung größerer Maſſen iſt überall Darſtellung einer Harmonie; die ruhende Gruppe iſt ein ſichtbar ausgehaltener Accord, in welchem bekanntlich immer nur verſchiedene Töne zuſammenſtimmen zur ſchönen Einheit. So wenig in der Tonkunſt ein Uniſono dauernd gehalten werden darf, welches nur vorkommen ſoll in charaktervoll bewegtem Ausdruck einer Geſammtempfindung; eben ſo wenig können auch gleichförmige Stellungen ausgehalten werden: die heutigen Tanzchöre in ihren faſt durchgängig einförmigen Attitüden und Bewegungen und in ihrer froſtig ſymmetriſchen Gruppirung laufen demnach allen Geſetzen der Schönheit gerade entgegen. Was kann wohl lächerlicher ſein, als wenn der Tanzchor als Zeuge einer bedeutſamen pantomimiſchen Handlung, ſtatt reich und ſchön gruppirt zu ſein, in militairiſchen Linien aufmarſchirt ſteht, und nun ſeinen Antheil an der frohen und traurigen Begebenheit a tempo zu erkennen giebt durch gleichmäßige Bewegungen und Schritte; man glaubt dabei in der That nur einen einzigen Tänzer zu ſehen, vervielfacht durch den optiſchen Betrug eines künſtlich geſchliffenen Glaſes. Das Studium der großen Maler wird für die ſceniſche Gruppirung allerdings von großem Nutzen ſein; man kann zum Beiſpiel von Holbein und von van Leiden die Anordnung großer Maſſen, von Leonardo da Vinci und Domenichino die Gruppirung des edlen Tragiſchen, von Teniers, Hadrian von Oſtade und Anderen die komiſche Zuſammenſtellung pantomimiſcher Gruppen erlernen: nur iſt dabei noch zu bemerken, daß die Geſetze der maleriſchen Anordnung auf der Bühne nothwendig mehrfache Modificationen erleiden.

144) S. Sekendorfs Vorles. über Deklamation u. Mimik. Th. II. S. 272. u. f.

Dem Maler zum Beispiel entstehen theils aus ästhetischer theils aus rein technischer Rücksicht in der Darstellung seines Scheinlebens manche Begränzungen, welche die lebendige scenische Gruppirung nicht kennt. Mit Leichtigkeit macht diese sich verständlich durch eine natürliche Folge wechselnd schöner Bilder, indeß der Maler sich bemühen muß, einen einzigen Moment der dargestellten Handlung so bedeutsam hervorzuheben, daß Vergangenheit und Zukunft sich gleichsam unwillkührlich daraus entwickeln in der Phantasie des Schauers. Der Maler nimmt mit freier Willkühr einen bestimmten Standpunkt an, von welchem aus er sein Gemälde betrachtet wissen will: das scenische Bild dagegen muß, wenn es auch gleichfalls nur einen einzigen schönsten Gesichtspunkt haben kann, die vielfachen Sehewinkel der in weiten Halbkreisen herumsitzenden Schauer doch allesammt mehr oder minder berücksichtigen. Der Maler bringt seine Gestalten in direktester Beziehung zu einander ohne ängstliche Berücksichtigung des Schauers, der sich, und wären die Figuren ihm auch hin und wieder ganz abgewendet, gleichsam sinnig in die Handlung des Bildes hineinlebt. Bei den scenischen Gruppen nun sollen die Personen zwar auch in direkter Verbindung des Handelns zu einander stehen, doch aber muß die Richtung und Stellung derselben überall mehr dem Schauer als dem Mitspielenden zugewendet sein; woraus denn mannigfache Abweichungen in der ganzen Anordnung der Bilder entspringen. Der Maler mag zum Beispiel seine Gestalten wohl en face knien lassen, theils um das Ideal der Form in dem ganzen ausdrucksvollen Antlitz zu entfalten, theils auch wohl, um ein kühnes Spiel schöner Verkürzungen zu zeigen: der Pantomime dagegen kniet lieber im Profil, weil auf diese Weise sein Bild in reicherer Entfaltung der Linien von vielfachem Standpunkt aus am schönsten in die Augen fällt. Der Maler hat einen freien nur eingebildeten Lichtpunkt, und vermag dadurch in dicht gedrängten Massen seine Hauptstellen willkührlich hervor zu heben.

Dieſen großen Vortheil hat aber, wenigſtens bei der heutigen Art und Weiſe der Theaterbeleuchtung, der ſceniſche Bildner nicht; ſeine Gemälde würden folglich, wenn er hier dem Maler ohne Einſchränkung folgen wollte, in ein unbeſtimmtes Chaos zuſammenfließen. Er wird demnach weil ſeine Geſtalten überhaupt die dreifache Dimenſion des Raumes mit dem Marmorbilde gemein haben, hin und wieder Rückſicht nehmen müſſen auf die mehr neben einander als hintereinander gereihete plaſtiſche Gruppirung. Damit ſoll indeſſen nicht geſagt ſein, daß die mimiſche Gruppe, etwa wie das Relief eines Frieſes, ganz in die Breite verfließen dürfe; es müſſen vielmehr im ſceniſchen Tableau Vorgrund, Mitte und Hintergrund ganz deutlich geſondert erſcheinen durch eine ſorgſame Benutzung der Verjüngungslinien, wie ſie der beſchränkte Raum des Theaters nur irgend zuläßt. Einer wahren Perſpective iſt jedoch das ſceniſche Bild durchaus unfähig. Wenn daher Noverre eine in den Hintergrund ſich verlierende Jagd [145] durch Leute von immer geringerer Statur, und endlich durch kleine Kinder dargeſtellt hat, ſo zeigt er dabei ſelbſt nur eine mehrfach von den Balletmeiſtern beliebte teinture [146] des Wiſſens, und zugleich in dem ausnehmen-

145) La decoration representoit une foret, dont les routes etoient parallelles au spectateur. Un pont terminoit le tableau, en laissant voir derriere lui un paysage fort eloigné. J'avois divisé cette entrée en six classes toutes dégradées; chaque classe etoit composée de trois chasseurs et de trois chasseresses, ce qui formoit en tout le nombre de trente-six figurans ou figourantes: les tailles de la premiere classe traversoient la route la plus proche du spectateur; celles de la seconde les remplacoient en parcourant la route suivante, et celles de la troisieme leur succédoient en passant à leur tour sous la troisieme route, ainsi du reste, jusqu'à ce qu'enfin la derniere classe composée de petits enfants, termina cette course en passant sur le pont. — Je ne saurois vous dire le plaisir que me procura cette idée mise en execution, dont l'execution surpassa même mon attente, et qui fut généralement (?) sonté. Noverre l. c. T. I. let. 6.

146) Je ne veux que des connoissances générales, q'une teinture de chacune des sciences qui, par le rapport q'uelles ont entre elles, peuvent concourir à l'embellissement et à

dem Vergnügen an dieser Spielerei seine geringe Kunstkenntniß. Es ist durchaus unmöglich, daß die Abstufung der Gestalten im richtigen Verhältniß zur Dekoration, daß Beleuchtung und mattere Färbung der Luftperspective hier auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit nachgeahmt werden könnten für ein wirklich kunstgebildetes Auge, das in allen artistischen Leistungen, die eigentlich außer den Gränzen der darstellenden Kunstmittel liegen, nur mit Bedauern ein gänzlich verfehltes Streben erkennt. In solchen kleinlichen Künsteleien beruht keinesweges das Plastische der edlen pantomimischen Kunst, die übrigens durch jene verfehlte Nachahmung der malerischen Wirkung gar nichts Wesentliches gewinnt. Wenn es für die Handlung wirklich wichtig ist, daß eine Jagd sich in die Ferne verliere, so wird eine freie Scene mit sanft nach hinten verhallender Hornmusik von ungleich größerer ästhetischer Wirkung sein, als jenes stets unwahre Spiel der abgestuften Formen und der matter gefärbten Gewänder. — Die Beachtung des Costüms überhaupt ist jedoch von höchster Wichtigkeit in den pantomimischen Bildern der Bühne; es ist dasselbe streng zu würdigen in ästhetischer und auch in ethischer Hinsicht. Diese letzte muß, da das Theater stets nur höchste Reinheit zeigen darf, jederzeit zuerst in Erwägung gezogen werden: eine Bekleidung, die durch Erweckung frecher Lüsternheit die Sittlichkeit verletzt, muß schlechterdings verbannt sein, und wäre sie übrigens auch noch so wahr und schön. Die Aesthetik ist indessen in dieser Hinsicht durchaus nicht im Streit mit der Ethik: das sittlichste Costüm der Tänzerin ist zugleich auch von höchster malerischer Wirkung. Bei den Griechen, die auch hier wieder mit zartem Sinne das Rechte trafen, waren weite sehr leichte Tanzkleider [147] überaus beliebt, die im wehenden

la gloire de la notre. — Une teinture de geometrie ne peut être encore que très avantageuse etc. l. c. let. 5.

147) *Ταραντινις* heifst im Pollux ein sehr leichtes durchscheinendes Gewand, welches bei gewissen Tänzen im Gebrauch war, Onomast. lib. IV. cap. 14.

Faltenwurf ätherisch schön die schwebende Gestalt umspielten. Also wenigstens erscheinen häufiger als im geschürzten dorischen Gewande auf den alten Bildwerken die Tänzerinnen, deren einige in dieser zauberischen Umhüllung von ganz unnennbarer Schönheit sind.[148] Bemerkenswerth ist noch dabei, daß die weiten Tanzkleider häufig changirende Farben zeigen, wodurch allerdings der Reiz der stets wechselnden Falten im mannigfachsten Farbenspiel noch sehr erhöht werden mag. Eine der schönsten herkulanischen Tänzerinnen[149] zum Beispiel hat eine grün und gelb changirende Umhüllung mit blau und weißer Borte; und Terpsichore selbst erscheint[150] in einem hellroth und himmelblau schillernden Gewande, das seine mannigfachen Farbenblitze hervorschimmern läßt durch einen leichten Ueberwurf von dunklem Purpino. Uebrigens sei das Costüm des pantomimischen Tänzers zwar charakteristisch, jedoch nicht ängstlich gemodelt nach der Wirklichkeit. Da die plastische Schönheit der Bilder ein wesentlicher ästhetischer Zweck sein muß im Kunsttanz, so darf sein Costüm sich mehr dem rein Idealischen nähern als im Schauspiel, obgleich auch hier eine charaktervolle Schönheit der Bekleidung wünschenswerther sein muß, als die streng historische, oft sehr steife und häßliche Wahrheit. — Nicht minder wichtig als das Costüm ist für das scenische Bild die Beleuchtung, deren heutige Art und Weise überaus passend ist für den modernen Kunsttanz. In diesem ist die leichte Geschicklichkeit der Füße das einzige Sehenswerthe, und diese blitzen denn auch mit ihren Flitterschuhen nicht wenig in dem Lampenschimmer des Prosceniums, der als das Hauptlicht der Bühne die Gestalten possirlich genug von unten herauf erhellt. Sollte indeß einmal der scenische Tanz einen höheren Charakter gewinnen, dann dürfte wohl

148) S. z. B. Tischbeins ant. Vasen. Vol. I. tab. 43. Pitture d'Ercol. Vol. III. p. 143—147.

149) Ibid. Vol. IV. p. 117.

150) Ibid. Vol. II. p. 31.

Das zwiefach reiche Wechselspiel schöner Linien, in den körperlichen Umrissen und zugleich auch in den weithin durch den Raum beschriebenen Figuren, erhöht wesentlich die formale Schönheit des Tanzes; die Griechen kannten daher auch dergleichen Tourentänze sehr wohl, ihre Figuren hatten aber meistens eine mimische oft höchst sinnige Beziehung. So stellte zum Beispiel der Geranos oder Kranich, ein vom Theseus erfundener Tanz, die Irrgänge des Labyrinthes dar: [135] von dem eigenthümlichen Fluge ziehender Vögel bis hinauf zu den kreisenden Bahnen der Himmelskörper wurde jede Bewegung nachgeahmt in den mannigfach verschlungenen Figurentänzen, unter denen der Hormos hier noch besonders zu erwähnen ist: Eine Anzahl Jünglinge beginnt, vom Coryphäus geführt, den Reigen mit raschen männlichen Schritten, leicht geregelt von einer stürmisch rauschenden Musik; [136] nach ihnen aber tanzt zu sanfteren Klängen mit angemessen langsamer Bewegung die Reihe der Mädchen. Plötzlich jedoch wenden sich die Jünglinge, es bilden unter schönem mimischen Ausdruck des Forderns und Verweigerns sich einzelne Paare zum gemeinsamen in Figuren und Schritten höchst charaktervollen Tanz, [137] der in der steten Vereinigung von Kraft und Anmuth gleichsam hinstrebt zur Darstellung der höchsten urbildlichen Schönheit. [138] Einige Archäologen geben dem sinnigen Hormos bereits das höchste Alter, indem sie ihn erkennen wollen in dem von Dädalus künstlich ersonnenen Tanze, den Homer also beschreibt:

Blühende Jünglinge dort, und viel gefeierte Jungfraun;
Tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend. —
Kreisend hupften sie bald mit schön gemessenen Tritten
Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Töpfer
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe;
Bald dann hüpften sie wieder in Ordnungen gegen einander.

135) Plutarch in vit. Thes. cap. 20.
136) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 62.
137) Cahusac Hist. de la Danse T. I. p. 114.
138) Vergl. Abhandl. II. das Schema u. f.

tenden Momenten der Ruhe ausführlich betrachtet worden ist, nichts weiter zu sagen bleibt in Ansehung seiner rein formalen Schönheit. Das Rhythmische und Plastische derselben in Schritten und Stellungen festzuhalten, die schöne orchestische Composition also gleich den Noten der Musik klar und verständlich aufzuzeichnen ist ein natürliches Bedürfniß des Tanzes als schöne Kunst; und man erfand deshalb die Orchesographie oder Choregraphie. Um die Ehre dieser Erfindung — wozu wohl unbezweifelt Toinet d'Arbeau, Domherr zu Langres, gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts die erste Idee gegeben hat — ist heftig gestritten worden. Beauchamp ließ sich dieselbe endlich durch eine Parlamentsakte zuschreiben; die ganze Erfindung aber, wie sie der Mitstreiter [153] um die Ehre derselben hat an das Licht treten lassen, und wie sie durch spätere Zusätze eher verwirrter und unklarer als deutlicher und besser geworden, ist so durchaus mangelhaft und unbedeutend, daß sie in der That des großen Haders um ihre Erfindung nicht werth war. Es wird mit dieser Choregraphie — von der man in Ermangelung der besonderen Werke darüber einen hinreichenden Begriff erhalten kann durch einen zweckmäßigen Auszug [154] — bis jetzt weiter nichts gethan, als daß die Figuren und Schritte des Tanzes verzeichnet werden durch eine Menge höchst zusammengesetzter und verwirrter Charaktere, welche aber die übrige Haltung des Körpers, die gewöhnlichsten Bewegungen der Arme etwa ausgenommen, durchaus nicht angeben. Diesem Mangel abzuhelfen verlangt Noverre, daß zu dem choregraphischen Plane und zu der beigefügten genauen Beschreibung eines schönen Kunsttanzes die wichtigsten Momente desselben in Stellungen und Gruppen von geschickten Malern aufgefaßt, und nachher durch den Grabstichel vervielfältigt werden sollen. [155] Auch Sulzer macht,

153) S. Abhandlung III. cit. No. 99.
154) S. Vieths Encyclop. d. Leibesüb. Th. II, S. 391—424.
155) Noverre l. c. T. I. let. 23.

wie früher bereits erwähnt ist,[156] für den pantomimischen Ausdruck einen ähnlichen Vorschlag; derselbe ist aber in praktischer Anwendung überaus kostspielig, und führt dessenungeachtet, da nur einzelne Momente der schönen Bewegung ohne die dazwischen liegenden vorbereitenden Uebergänge gegeben werden, durchaus noch nicht vollständig zum Ziel. Dies würde eben so wenig erreicht werden durch eine rein musikalische Notirung, welche für den pantomimischen Ausdruck vorgeschlagen wird von einem anderen Schriftsteller, indem er sagt: „aber wie wäre es, wenn „man eine Tabulatur für Stirne, Augen, Nase, Mund „und Wangen machte, die erste mit Violin —, die andere „mit Diskant —, die dritte mit Alt —, die vierte mit Te„nor —, die fünfte mit Baßvorzeichnung, und die Stel„lung des ganzen Körpers, die Bewegung der Arme, Beine „u. s. w. mit Ziffern als Generalbaß dazuschriebe? Es „könnte zum ersten rohen Versuche dienen, die Gebehrden „der Affekten, sowohl der einfachen als der zusammenge„setzten, darzulegen. — Ich würde einen Versuch wagen, „wenn ich neben Chodowiecki, oder Chodowiecki neben „mir wäre. Denn der Schlüssel muß erst gegeben werden, „und das kann hier nicht anders, als durch Zeichnung ge„schehen. Die Bedeutung und Währung jeder Note muß „man erst kennen, ehe man ein Stück verstehen und vor„tragen kann.“[157] Die hier zum Grunde gelegten Abbildungen alles mimischen Ausdrucks, dessen feinste Nüancirungen nach einem bestimmt gegebenen Bilde durch die Note bezeichnet werden sollen, ließen sich auch weiter noch ausdehnen auf die eigentliche Orchestik. Es ist nehmlich die Zahl der darin vorkommenden Stellungen und Bewegungsmomente des Körpers durch eine große Reihe von Bildern endlich zu erschöpfen; und wenn nun diese mit bestimmt bezeichnenden Noten oder Zahlen belegt, und in gehöriger

156) Vergl. Abhandlung V. cit. No. 11.

157) Cludius Grundr. der körperl. Beredsamkeit S. XXII.

Ordnung zu einem Fundamentalwerke [158] zusammengetragen würden; so wäre dadurch allerdings eine genaue Angabe der körperlichen Bewegungen in einer Zeichenreihe von conventionell bestimmter Bedeutung möglich. Dieselben würden jedoch nimmer ein lebendiges Bild des also dargestellten Tanzes geben, da es unmöglich ist, die durch das Zeichen bestimmten Stellungen so genau im Kopfe zu haben, daß die Fantasie eine in solcher Weise bestimmte Folge schöner Körperbewegungen anschauen könnte mit einiger Klarheit. Wir haben demnach — da dieser Gegenstand in einer vollständigen Theorie der Orchestik nothwendig abgehandelt werden muß — hier einen anderen Vorschlag zu thun, der zunächst veranlaßt wird durch den neuerdings gemachten Versuch, alle Antiken vom belvederischen Apoll bis zur medeceischen Venus ohne allen Umriß anzudeuten durch bloße mathematische Grundlinien ihrer Haltung und Stellung. Diese einfachen Linien, welche die dargestellten Bildwerke dem Kenner auf den ersten Anblick lebendig bezeichnen, sind bisweilen sogar nicht ohne alle charakteristische Bedeutsamkeit, wie dieses die früher ungefähr in dieser Manier dargestellten Attitüden [159] der modernen scenischen Tanzkunst allenfalls beweisen. Auf solcher höchst einfachen und zugleich kräftig bezeichnenden Darstellungsweise der menschlichen Bewegungen also gründet sich der folgende Vorschlag zu einer neuen Gestaltung der Choregraphie. Man zeichne correkt und schön (durch die Lithographie

158) Der Anfang zu einer solchen umfassenden Darstellung aller menschlichen Stellungen und Bewegungen ist bereits gemacht in Gilbert Austins grossem Werke: Chironomia or a treatise on rhetorical delivery: comprehending many precepts, both ancient and modern, for the proper regulation of the Voice, the Countenance and Gesture. Together with an investigation of the elements of gesture and a new method for the notation thereof; illustrated by many figures. Lond. 1806. — Das mehrfach angeführte Werk von Michaelis ist ein zweckmäßig bearbeiteter Auszug dieses lehrreichen mit vieler Einsicht und Gründlichkeit verfaßten Buches. d. V.

159) S. Abhandl. IV.

leicht zu vervielfachen) eine menſchliche Geſtalt in natürlich ruhender Stellung, und ziehe ſodann von allen Hauptgelenken, namentlich vom Knie, von der Hüfte, den Ellenbogen, der Achſel und endlich von der Höhe des Kopfes leicht punktirte Linien, die mit der verlängerten Baſis von vorn her über der ganzen Breite des Blattes parallel laufen; ſo wird man einen freien Raum bekommen, in welchem fünf oder ſechs Linien überall die richtige Proportion der vordern Zeichnung angeben. Auf einem dergeſtalt zugerichteten Blatte nun iſt es ſehr leicht, in bloßen Grundlinien der obigen Art eine fortgeſetzte Reihe von Bewegungsmomenten und Stellungen eines Tanzes ſo genau zu verzeichnen, daß die Haltung des ganzen Körpers, wie auch aller einzelnen Theile bis zu den genaueſten Grad ihrer Richtung und Erhebung vollkommen deutlich dadurch erkannt werden kann. Für die Darſtellung eines Zweitanzes muß man, da das Weib dabei andere Bewegungslinien zeigen ſoll als der Mann, entweder zwei ſolcher Schemata untereinander zeichnen; oder es wird auch in einem Raum etwa durch ſchwarze und rothe Grundlinien die Doppelbewegung unverwirrt und leicht zu überſchauen ſein. Einfache darunter ſtehende Zeichen für das Verharren am Ort, für gerade Bewegung und Seitenbewegung, und endlich für die nach einer feſten Theorie im allgemeinen beſtimmten Tanzſchritte verdeutlichen zugleich mit der leichten choregraphiſchen Darſtellung der Tanzfiguren noch näher jene Stellungsriſſe, die durch Einſchnitte in ihre gehörigen Perioden getheilt ſind, und deren einzelne Takte genau übereinſtimmen mit der ganz unten in gewöhnlichen nur etwas weitläuftigen Noten bezeichneten Muſik. Verbindet man nun mit allem dieſem noch eine genaue Angabe des Zeitmaaßes durch das Chronometer; bedient man ſich endlich noch hin und wieder, wie in der gewöhnlichen Notirung der Töne, des kurzen näher verdeutlichenden Wortes, ſo wird ein ſolches Blatt dem Kenner ein ziemlich deutliches orcheſtiſches Bild geben, wird gleichſam eine

leicht überſchauliche Partitur ſein der wiederhergeſtellten hipocritiſchen [160] Muſik der Alten. Dieſen ſcheint übrigens die genaue Aufzeichnung der ſchönen körperlichen Bewegungen nicht fremd geweſen zu ſein: du Bos wenigſtens hat ſich viele Mühe gegeben die früher übliche Notirung der redneriſchen Gebehrden und der Pantomime [161] überhaupt aus einigen Stellen des Quintilian [162] zu erweiſen. Ueber die Art und Weiſe dieſer Aufzeichnung iſt uns nichts aufbehalten worden: wie vollendet aber auch die Notirung der körperlichen Bewegungen jemals geweſen ſein mag, oder wie ſie noch geſtaltet werden möchte, ſo wird die Choregraphie doch, wie Duclos richtig bemerkt, [163] ſtets nur den geringſten Theil des höheren Kunſttanzes darſtellen. Beſeelte Grazie, lebenvollen Ausdruck können keine todten Charaktere auf dem Papiere bannen; ſie geben in ihrer größten Vollkommenheit gedacht höchſtens nur ein einigermaaßen deutliches Bild von der rein formalen Schönheit der Bewegung in der höheren Orcheſtik.

Die vollendete Form allein bildet niemals ein ſchönes Kunſtwerk; dieſes entſteht nur, in ſo fern ein Geiſtiges zum Ausdruck kommt in ſinnlich vollkommener Erſcheinung: demnach würde alſo nunmehr das eigentliche Verhältniß der ſchönen Tanzbewegung zu den charakteriſtiſchen Gebehrden der Pantomime näher zu beſtimmen ſein. Das eigentliche Element aller Schönheit der Bewegung iſt der Rhythmus, [164] ohne dieſen iſt hier keine äſthetiſche Vollendung denkbar: überall nun, wo der körperliche Ausdruck der Empfindungen oder die Darſtellung einer Handlung ſich zeigt in dieſer beſtimmt abgemeſſenen Form, da beginnt das

160) S. Abhandl. V. cit. No. 220.

161) du Bos reflexions critiques sur la Poesie et sur la peinture T. III. p. 36. (sixieme edit. Par. 1755.)

162) Inst. orat. II. 4. IX. 4.

163) Duclos, l'art de partager l'action theatrale, et sur celui de noter la declamation, qu'on pretend avoir été en usage chez les Romains (accad. des inscr. T. XVI. p. 191.)

164) Vergl. Abhandl. IV.

Gebiet des Tanzes. Wenn dieser mehr sein soll als ein bloßes charakterloses Spiel der schönen Formen, so kann er nicht anders erscheinen als unter der Bedingung metrischer Handlungen, deren jede denn eigentlich betrachtet werden muß als ein Tanz. In dieser weiten Bedeutung nahmen auch die Alten die Orcheſtik;[165] bei ihnen tanzte in solchem Sinne des Worts sogar noch der geschickte Vorschneider,[166] der das Messer künstlich schwang in abgemes-

165) Den umfassenden Sinn der Wörter ὄρχησις und SALTATIO erläutert sehr ausführlich du Bos in seinem bereits mehrfach angeführten Werke: „reflexions critiques" etc. T. III. p. 229. — Nach Scaliger bedeutet das Wort ὀρχεῖσθαι eigentlich nur das bereits veredelte Tanzen späterer Zeiten; die früheste Ausübung dieser Kunst, das wild und regellos einher springende Tanzen (SALIRE, TRIPUDIARE) der rohen Hirten und Landbewohner will er dagegen benannt wissen mit dem ältern Worte ἀλλεσθαι. Dieses nun ist abzuleiten von dem hebräischen, das Tanzen bezeichnenden Worte HALAL; es erklingt demnach in den früheren Benennungen dieser ältesten der Künste der gemeinsame Wurzellaut AL. Derselbe zeigt sich zunächst noch wieder in dem griechischen βαλλιζειν, mit welchem Worte das eigentliche pantomimische Tanzen bezeichnet ward in Sicilien, wo dasselbe erfunden sein soll, und weshalb es Athenaeus auch σικελίζειν benennt. βαλλισμοὶ wurden also ins besondere die höheren mimischen Tänze genannt, von welchem Worte denn unbezweifelt herzuleiten sind die späteren lateinischen Benennungen BALLISMUS, BALLATIO, BALLARE; das italiänische BALLO, BALLARE, das alt gallische BALERE und endlich das französische alle Darstellungen des mimischen Kunst- oder Schautanzes bezeichnende Wort BALLET. Der hier überall durchklingende bedeutsame Urlaut ertönt auch noch in dem persischen Worte GHALTIDEN; dasselbe bezeichnet aber nicht sowohl das Tanzen sondern eigentlich nur das WALZEN, welches nach der Behauptung vieler Schriftsteller anzusehen ist als der wahrhaft deutsche Urtanz. d. V.

166) Structorem interea, ne qua indignatio desit,
Saltantem spectes, et cheironomonta volanti
Cultello, donec peragat dictata magistri
Omnia; nec minimo sane discrimine refert,
Quo gestu lepores, et quo gallina secetur.
Juvenal V. 120

Haec ut dixit, ad symphoniam quatuor tripudiantes procurrerunt, superioremque partem repositorii abstulerunt, quo facto videmus infra, scilicet in altero ferculo, altilia, et sumina, leporemque in medio pinnis subornatum, ut Pegasus videretur. — Processit statim scissor, et ad symphoniam ita gesticulatus laceravit obsonium, etc. — Petron. satyr. cap. 36.

ſener Bewegung. Ein großer Theil ihrer eigentlichen Tänze ſelbſt beſtand meiſtens nur in der rhythmiſchen Nachahmung gewiſſer mechaniſcher Thätigkeiten; der griechiſche Epilänios zum Beiſpiel ſtellte alle Verrichtungen der Weinleſe vollſtändig dar als metriſche Handlung.[167] In ſolchem nachahmenden Leben, verſchönt durch des Rhythmus lieblichen Zauber, erkennt Ariſtoteles das eigentliche Element alles Tanzes, indem er ſagt: auf bloßem Takte ohne nothwendige Harmonie beruhet die Nachahmung der Tänzer, in ſo fern auch dieſe durch figurirte Takte die Aeußerungen des ſittlichen Charakters, Leidenſchaften und Handlungen darſtellen.[168] Neuere Schriftſteller auch haben den Tanz in ſo weiter Bedeutung genommen; Heinſe zum Beiſpiel ſagt in ſeinen ſehr gehaltvollen Bemerkungen über das Ballet: ein Holzhauer der nach dem Takt einen Baum umhaut, iſt ſchon ein Tänzer.[169] Der ſceniſche Kunſttanz oder die höhere Orcheſtik überhaupt muß ſchlechterdings aus ſolchem erweiterten Geſichtspunkt betrachtet werden. Die Schönheit der körperlichen Bewegung zeigt hier ein verſchieden geſteigertes Verhältniß, etwa wie zwiſchen Recitativ und Arie. Jenes iſt noch ein muſikaliſches Sprechen, ſchwebt gleichſam in der Mitte zwiſchen Rede und Geſang, in welchen es mit der vollen Gewalt des Zeitmaaßes nur eigentlich übergeht in den erregteren Momenten höherer Leidenſchaft. Eben ſo nun hat auch der Kunſttanz noth-

167) *Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι σιωπῇ κατέκειντο τερπόμενοι. Δρύας δὲ ἀναστὰς καὶ κελεύσας συρίζειν διονυσιακὸν μέλος ἐπιλήνιον αὐτοῖς ὄρχησιν ὠρχήσατο· καὶ ἐῴκει ποτὲ μὲν τρυγῶντι, ποτὲ δὲ φέροντι ἀρίκους· εἶτα πατοῦντι τοὺς βότρυς· εἶτα πληροῦντι τοὺς πίθους· εἶτα πίνοντι τοῦ γλεύκους. Ταῦτα πάντα οὕτως εὐσχημόνως ὠρχήσατο Δρύας καὶ ἐναρμονίως ὥστε ἐδόκουν βλέπειν καὶ τὰς ἀμπέλους καὶ τὴν ληνὸν καὶ τοὺς πίθους καὶ ἀληθῶς Δρύαντα πίνοντα.*

Long. Pastoral. lib. II. p. 62. ed. Mollii.

168) Aristot. Poet. cap. I.

169) Heinse, Hildegard v. Hohenthal T. II. S. 242.

wendig seine freier gemessenen der Wahrheit des Lebens näher stehenden Bewegungen, die erst im gesteigerten Kunstleben sich darstellen als ein vom lebendigsten Rhythmus beseelter Tanz. Das Recitativ steht dem natürlichen Ausdruck der Rede am nächsten; größere Rücksicht auf rein formale Schönheit nehmen die Cavatine und die Arie, die mit stets geringerem Bezug auf deklamatorische Wahrheit endlich zur Bravour-Arie wird, bei der das Kunstspiel technischer Fertigkeiten schon die eigentliche Hauptsache ist. Geht aller charakteristische Ausdruck dabei verloren, so entstehen jene geistlosen Pracht- oder Paradestücke, welche man in neueren und älteren Musiken — sogar in manchen Oratorien, die man in alt gewohnter Nachbeterei als mustergültig bewundert — mit unbefangenen Sinnen nur allzuhäufig finden kann. Künstelei ist eine gefährliche Klippe aller Kunst; die Schönheit der Musik wird, wenn sie in der heut zu Tage beliebten Weise fortgebildet wird, daran scheitern, wie alle wahre Kunst des Tanzes bereits gänzlich dadurch untergegangen ist. Tanzrecitativen, oder charaktervollen metrisch leicht getragenen pantomimischen Ausdruck sieht man jetzt gar nicht; eben so mangelt dem heutigen Tanze auch eine in höherer Leidenschaft gesteigerte schöne Bewegung, die etwa mit der Cavatine und der Arie zu vergleichen wäre: nur Bravour-Arien und besonders jene Capriccien, deren einziges Verdienst in der Darlegung technischer Fertigkeiten besteht, finden ihre Parallele in dem gezierten Solo des heutigen Schautanzes. Nicht aber in dieser hyperartistischen Künstelei zeigt sich, wie man jetzt allgemein zu glauben scheint, allein die Kunst. Wie der Sänger noch singt im einfachsten Recitativ, so tanzt auch der Tänzer noch in der freiesten metrischen Bewegung, in dem stets rhythmisch abgemessenen Gange; und hier eben, wo er sich noch kunstgeregelt bewegt, obgleich er eigentlich gar nicht zu tanzen scheint, entwickelt sich besonders jene hohe natürliche Grazie, die wir früherhin erkannt haben als das Ideal aller schönen Bewegung. Das rhyth-

mische Gehen des Tänzers, vergesellschaftet mit plastisch schöner Körperhaltung zeigt bereits eine durch ächte Kunst veredelte Natur: Tanz und wahres Gehen stehen im ähnlichen Verhältnisse zu einander, wie Singen zum Sprechen, oder wie Prosa und Vers. Der abgemessene Gang des Marsches erscheint demnach als der erste einfachste Tanzschritt; die feierlichen Aufzüge, die in der mannigfachen Vereinigung zu einer einzigen großartigen [170] Idee stets von ästhetischer Wirkung sind, können also angesehen werden als ein einfach erhabener Tanz. So wenigstens muß man die religiösen Processionen der Alten betrachten, indem sie nächst den schön gemessenen Schritten auch noch sahen auf eine gewisse Mannigfaltigkeit der Figur. Heliodor sagt in einer sehr ausgeführten Beschreibung solch eines Festzuges: jetzt folgten thessalische Jungfrauen, schön und tief gegürtet, und aufgelöst ihr Haar. In zwei Chören waren sie getheilt: der eine Chor trug Blumenhörner mit Blüten und Früchten gefüllt; der andere Chor, der aus Korbträgerinnen bestand, hauchte mit seinen Körben voll mannigfacher Würze süßen Duft in die Gegend. Dabei waren aber die Hände dieser Mädchen nicht beschäftigt; auf dem Haupte trugen sie die Last, indem sie in geraden und schrägen Reihen hinter und nebeneinander sich hielten, also daß sie zugleich zu schreiten und zu tanzen schienen. Den Takt dazu gab der andere Chor im Liede an — und der einfallende Klang der Schritte stimmte ganz genau zu den anziehenden Tönen. [171] So erscheinen denn diese Festzüge als feierliche Reigen, deren Figuren im Heiligthum selbst noch höhere bedeutsame Mannigfaltigkeit erhielten. Hier bewegten sich, indeß die Strophe des Weiheliedes gesungen ward, die Chöre, den Tanz der Gestirne nachbil-

170) Die Feierzüge bei den Einweihungen in die Mysterien der Isis zum Beispiel stellten wie sie Apulejus im eilften Buche seiner Metamorphosen beschreibt die ganze Weltordnung symbolisch abgebildet dar. (S. Görres Mythengeschichte Th. II. S. 379.)

171) Heliodor. Aethiop. lib. III. c. 7.

bend, der Rechten zur Linken um die Bildsäule der Gottheit; der Beginn der Antistrophe erheischte die entgegengesetzte Bewegung, bis endlich bei dem Epodos der großartige Tempelreigen im weiten ruhenden Bogen still das Heiligste umstand. Diesen einfachen Chortanz entlehnte von dem religiösen Ritus die attische Bühne, und bildete nachher die Evolutionen und Gänge desselben zu kunstreicheren und vielgestaltigeren Formen aus.[172] — Steigert sich nun auch gleich diesen verschlungneren Figuren im höheren scenischen Tanz der einfach abgemessene Schritt zu kunstmäßig zusammengesetzteren Pas, so darf das Charakteristische doch nicht untergehen in dieser vielseitigeren Gestalt. Wie im natürlichen Gange noch Leidenschaften und Gemüthsstimmungen sich deutlich malen, so muß der Ausdruck eines Innern überall noch hervorschimmern im kunstvollsten Tanzschritt. In dieser charaktervollen Bedeutsamkeit erhält die Tanzkunst eben ihre höchste Zauber; denn es sind ja nur die süßesten Empfindungen des menschlichen Herzens, die eigentliche Seele des Tanzes. Die Bewegungen der Seele und des Körpers erscheinen sich gegenseitig hebend und erregend hier in reizendster Einheit, werden meistens nur angestrahlt von der holden lachenden Freude: „Haß und „Spott selbst müssen, zum Beispiel in den Krieges und „Spotttänzen der Wilden, wenn sie tanzfähig werden sol„len, zur Freude werden."[173] — Nicht allein aber in den Bewegungen und in Schritten, auch in den Figuren oder Touren des Tanzes kann, wie zum Theil schon angedeutet ist, noch ein hoher Ausdruck liegen; Sulzer sagt: „die „Figur ist eins von denen Dingen, die nicht nur zur An„nehmlichkeit, sondern auch zum Ausdruck und zur Be„deutung des Tanzes das ihrige beiträgt. Sie kann nicht „nur an sich etwas angenehmes haben, wie man es bei „schlangenförmigen Gängen, besonders wenn zwei Perso„nen in solchen gegen einander tanzen, und ihre Figuren

172) Thiersch Einleit. z. Pindar. S. 108.
173) Herder, Adrastea Th. II. S. 261.

„durch einander schlingen, leicht empfindet, sondern sie „dienet auch zur Verstärkung des Ausdrucks. Man be„greift leicht, daß der Gang der Menschen, auch in An„sehung des Weges, den sie nehmen, einigermaßen durch „das Leidenschaftliche in ihnen bestimmt wird. Ein zorni„ger, oder überhaupt von einer verdrießlichen Leidenschaft „getriebener Mensch geht nicht so regelmäßig, als ein ver„gnügter; und ruhige Gemüthsverfassungen bringen in dem „Gang der Menschen weniger Abwechslungen hervor, als „lebhafte. Darauf müssen also die Erfinder der Tänze in „Ansehung der Figuren nothwendig acht haben, damit jede „Figur, so viel als möglich mit dem Charakter des Tanzes „selbst übereinkomme. Es giebt ernsthafte und scherzhafte, „lustige und traurige, lebhafte und schläfrige Figuren. Der „Tänzer hat mehr, als irgend ein anderer Künstler, auf „das Charakteristische, das in den Umrissen der Figuren „liegt, zu studiren. Es scheint aber, daß man noch sehr „wenig in diese Materie einschlagende Beobachtungen ge„sammelt habe."[174] Zu einigen Andeutungen hierüber gab uns früherhin die Untersuchung über die formale Schönheit der Linien Veranlassung; mehrere hierhergehörige Bemerkungen macht neuerdings noch ein anderer Schriftsteller.[175] Ihm symbolisirt der Kreis die Selbstliebe, den Egoismus; die Ellipse das Ideal der Freundschaft; die Parabel das der Liebe gegen das Unendliche, Göttliche; die Hyperbel das Ideal des bittersten Hasses. Von dem Oval, dessen hohe Schönheit der Form uns früherhin beschäftigt hat, sagt derselbe unter andern höchst sinnig: „die „Ellipse läßt sich als ein Kreis mit, in zwei Brennpunkte „auseinander getretenem, Mittelpunkt betrachten. Eine „Seele hat sich in zwei gespalten, und beide existiren noch „mit und durch einander; jede ist die Seele eines Freun„des; jede wirkt nur, um in der andern angemessene Ge-

174) Sulzer Th. d. sch. K. art. Figur.

175) Mises. Bruchstück aus einer Symbolik der Kegelschnitte. (Stapel. mixt. S. 158.)

„fühle und Empfindungen zu erregen; denn welcher Strahl „auch von dem Brennpunkte an die äußere Peripherie „fällt, der nimmt seine Richtung nach dem andern Brenn„punkt zu; was der eine nur denkt und hat, das gießt er „in des andern Seele aus; um die Außenwelt bekümmern „sich beide nur, insofern sie mittelst ihrer in Bezug auf „einander wirken können; sie leben nur für einander; bei„der Gefühle und Bestrebungen ergänzen einander stets; „alle gebrochenen Ellipsenradien sind gleich der großen Axe, „die beide Brennpunkte, Seelen, zunächst verbindet; sie „können jede einzeln nichts denken und fühlen, was nicht „mit der andern Gefühlen und Bestrebungen so zusam„menstimmte, daß es dieses Band darstellte. Es ist kein „Mein und Dein in der Ellipse, was in ihr vorhanden „ist, gilt für beide Brennpunkte gleich. Das Ideal der „Freundschaft hat viel schönere Symbole; wohl kaum ein „wahreres." [176] Sind nun die Linien an und für sich schon von so sinniger Bedeutung, so muß deren Beschauung nur noch poetischer werden, wenn heiteres blühendes Leben der beiden Geschlechter dieselben im vielgestaltigen Wechsel charakteristisch hinzeichnet im Raum. Von dem eigentlich deutschen Volksreigen heißt es unter andern in dieser Hinsicht: „Welche bedeutsame Grundfiguren beschreibt dieser „Tanz; er beginnt mit dem Kreis, der großen Null, aus „der sich alles entwickeln soll, dann tritt Quadrat, Kreuz, „wohl auch Triangel hervor, es gestalten sich Pole an den „Seiten, reizend webt sich in der Kette (chaine) der „Wellenlinie schlankes Band, [177] und bereitet die volle

176) Ebendaselbst S. 167.

177) Die Chaine ist eine Tanzfigur von hoher Schönheit der Form, und zugleich von charaktervoller Bedeutsamkeit. Ihre auf und nieder spielenden Linien symbolisiren im steten Wechsel der vorübereilenden Gestalten die schnell verrinnende Welle der Zeit; sie ist ein Bild des wogenden Lebensstroms in dem alles durcheinander und nebeneinander lustig regsam dahintreibt. Wie in den verworrenen Lebenskreisen schweben hier die eilenden Gestalten im leichten gleichgültigen Erfassen vorüber, bis jeder Tänzer endlich die Gefährtin findet, an deren Seite er dauernd auf eben-

„Zusammenführung der holden Gegensätze vor, bis endlich
„aller Figuren vollendetste, die sphärische aus der sich das
„Verhältniß jedes Einzelnen und seiner Wahlverwandschaft
„entwickelte, das uns hier entfaltete Leben liebend vereint,
„und der Walzer oder Dreher (der lebendige, in sich selbst
„schwebende Kreis) jeden in der allgemeinen Schwingung,
„im Umfang der großen Liebe, mit seiner auserkorenen
„Liebe verbindet. So können uns die zusammengesetzten
„Tänze überall die Mathematik, in ihren eingreifendsten
„Geheimnissen, wie sie der Gestaltung der Welt zum Grunde
„liegen, lebendig machen, wie die künstlerischen Solo- und
„Zwei-Tänze uns die Psychologie der Leidenschaft als eine
„Grazie entschleiern, und entzückend ist im Tanze der Bund
„zwischen Seele, Mathematik und Musik, dessen Spiegel
„gleichsam der Körper wird, nicht ein solcher Spiegel wie
„die Tafel, auf welcher der Maler die Welt wiederstrahlen
„läßt, sondern ein hinquellender, unaufhörlich abwechseln-
„der Spiegel, wie die spielende Welle in Sonne, Schat-
„ten, Mond und Luft; die mannigfach sie und jeden Ge-
„genstand, der sich in ihr abspiegelt, beleuchten und bewe-
„gen.“[178] So zeigt sich denn in den Tanzschritten und Fi-
guren neben deren rhythmischer und plastischer Schönheit
überall noch eine mögliche höchst charaktervolle Bedeutsam-
keit; und der hohe sprechende Ausdruck, der ferner in Stel-
lungen und Gruppen liegen kann, ist so allbekannt, daß
er keines weiter erläuternden Wortes bedarf. — Die kunst-
reichen Solotänze können folglich mehr sein als bloße Ge-
legenheiten eine große künstliche Fertigkeit zu zeigen; nur
müssen sie nothwendig mit Wahrheit hervorgehen aus einer
dramatischen Situation. Ein scenischer Solotanz ist sei-
nem inneren Wesen nach ein pantomimischer Monolog,

mäßigeren Bahnen dahinwallt. Besitzen und Verlieren, Su-
chen und Finden, kurz das ganze Treiben des Lebens spie-
gelt sich ab in dieser wie auch in anderen Tanzfiguren de-
ren charakteristischer Ausdruck demnach sehr treffend und
bestimmt sein kann. d. V.

178) Lotosblätter, Fragmente von Isidorus Th. I. S. 232.

in der äußeren Form aber kommt er meistentheils überein mit der Arie der Oper. Wie diese von dem sprechenden Recitativ im stets gesteigerten Affekt endlich übergeht zu eigentlichem Gesang, so wird der freiere Ausdruck der Pantomime unter gleicher Bedingung endlich zum bestimmt abgemessenen Tanz. Freude und Hoffnung, Sehnsucht und Verlangen geben in den verschiedensten Modificationen hinreichenden Stoff zu solchen ausdrucksvollen Solos. Das Duett des Tanzes wird am sprechendsten beseelt durch die Liebe, die auch dem Terzett hier noch einen höchst bedeutsamen Charakter verleihen kann, indem zweifache Bewerbung und Wahl, Glück und Liebe, Eifersucht und tiefer Schmerz in schönen Gegensätzen aus solcher Anordnung sinnig hervorgehen. Das Quartett, in dem bereits tanzende Paare sich zu einander gesellt haben, kann seine höhere Bedeutsamkeit nur finden in allgemeineren Gefühlen: gegenseitige Freundschaft, gemeinsame Freude, neckender Liebestausch, scherzhaftes Verschmähen u. s. w., beleben mit natürlichem Ausdruck den pantomimischen Viertanz. Der orchestische Chor endlich findet seinen höheren expressiven Charakter nur in den allgemeinsten Beziehungen der bürgerlichen Gesellschaft; großartiges Volksleben, feierliche Aufzüge, kriegerische Scenen, Waffenspiel, gemeinsame Verrichtungen — wie etwa Ernte, Jagd, Weinlese, Fischfang, Vogelfang, u. s. w., sie mit sich führen — und endlich öffentliche Spiele und Volksfeste wie die Kirmeß, die ländliche Hochzeit u. a. m., bilden eine reiche Sphäre, in welcher der tanzende Chor sich bewegen kann mit charaktervollem Ausdruck. Der scenische Tanz kann also überall die höchste formale Schönheit aller Bewegung vereinigen mit der Darstellung ästhetischer Ideen; die Sprache der Gebehrde, der klare Ausdruck der Empfindung und der Handlung, liegt demselben überall zum Grunde: der Tanz erscheint gleichsam nur als die metrische oder gebundene Rede der Pantomime. Polyhymnia erfand diese schöne

Kunst,[179] und bildete den körperlichen Ausdruck vielgestaltig aus, doch mangelte demselben alles inneren Reichthums ungeachtet, noch die höchste äußere Schönheit der Form: „Terpsichore also begleitete den Tanz, sie belebte die Pan„tomime; ihr Rhythmus bezeichnete das Maaß jeder Be„wegung, ihre Töne drückten die Gebehrde, die Leidenschaft, „die Empfindung aus, die das Gemälde allein nicht aus„drücken konnte. So gesellten sich die Musen; eine ward „die Bezeichnerin die Sprecherin der Andern."[180] Tanz ist demnach eigentlich Mimik nach Musik; die natürlichste Verwandschaft vereinigt diese Kunst der schönsten hörbaren Bewegung innig mit der Kunst der schönsten sichtbaren Bewegung. „Töne und Gebehrden sind Ausdruck der beweg„lichen Natur, elastische Schwingungen, eine unmittelbare „Herzenssprache. Gleiches zu Gleichem gesellt sich also, ja „eines ruft das Andere auf und führt es mit sich."[181] In dieser innigen Vereinigung gewinnen beide Künste wesentlich an Kraft und Deutlichkeit des Ausdrucks, die eine wird gleichsam ein natürlicher Dolmetscher[182] der anderen:

179) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 153.

180) Herder. Terpsichore Th. II. S. 404.

181) Herder. Adrastea Th. II. S. 260.

182) Eine andere Auslegerin hat die Musik noch in der Dichtkunst, die indessen durch den Periodenbau der Sprache und durch das gegebene Metrum der Verse dem rhythmischen und melodischen Ausdruck der Töne grofsen Zwang auflegt. Lessing selbst, der doch die Vereinigung der Poesie mit der Tonkunst als die vollkommenste Kunstverbindung angiebt, fühlte denselben, indem er sagt: keine Sprache kann von der Beschaffenheit sein, dafs ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube dieſs ist der natürliche Anlafs gewesen, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen. (Laooc. S. 282.) Solche Fesseln nun hat die Tonkunst durchaus nicht im Verein mit dem pantomimischen Tanz; sie bewegt sich hier völlig frei im Ausdruck der tiefsten geheimsten Empfindung, welche gern und willig die lichte Klarheit des erläuternden Wortes entbehrt. Die Verbindung mit diesem ist in strengster ästhetischer Würdigung der Musik auf ihrer seligsten Höhe überhaupt nicht förderſam, denn das Unaussprechliche der Empfindungen und Gefühle, zu welchem das Wort auch nicht einmal entfernt hinanreicht, ist ja eben erst die eigentliche Sphäre des musikalischen Ausdrucks. d. V.

was dem Auge etwa unverständlich bliebe in der Herzenssprache der Gebehrde, das erläutert ganz klar der Seelenton der Musik. Der Mensch hat ein natürliches Streben, durch einen zweiten Sinn zu prüfen und zu bewähren, was ihm der eine Sinn unbestimmt und zweifelhaft läßt. Zu dem verwunderten Auge zum Beispiel gesellt sich fast unwillkührlich die tastende Hand, und sucht, in so fern es nur irgend thunlich ist, den seltenen Gegenstand der Beschauung durch ihre Berührung näher zu erforschen. Auf solchen tief in der menschlichen Natur liegenden Neigungen gründet sich also der sich wechselseitig erläuternde Verein der Tonkunst und des pantomimischen Tanzes. Gleichsam als zweifle man, ob das Auge auch nicht trüge, ruft man den Sinn des Gehörs zur Hülfe; beide Sinne aber vereinigt führen zur unbezweifelten Klarheit der dargestellten Idee. Diese durchstrahlt als beseelende Einheit die mannigfachen Schönheiten, deren gleichzeitiges Auffassen durch zwei Sinne denn nothwendig ein hohes ästhetisches Wohlgefallen erregen muß. Musik und Tanz müssen im Ausdruck dergleichen Leidenschaften und Gefühle dergestalt zusammenfließen, daß die eine Kunst nur für die andere da zu sein scheint: man soll vergessen daß die Musik eigentlich nur die dienende [183] oder helfende Kunst dabei sei. Die ächten Tanzstücke [184] fordern mit ihrem charaktervollen Rhythmus gleichsam unwillkührlich auf, die Bewegungen, die dem Gehör angedeutet werden, auch zugleich im Raume darzustellen: die Musik also sollen die pantomimischen Tänzer stets nur tanzen, nicht aber ihre erlernten

183) Enfin si c'est la danse qui donne une fete; il ne faut point que la Musique y brille a son prejudice, mais seulement qu'elle lui prete la main, pour marquer avec plus de précision son mouvement et son caractere. Il faut que le violon et le danseur forment un concert et quoique le violon prècede; il ne doit executer que l'accompagnement. Batteux les beaux arts etc. p. 288.

184) Ils dictent en quelque sorte, non seulement le genre et l'expression particuliere de chaque entrée de ballet, mais le pas même et les gestes dont elle doit être accompagnée. Encyclop. method. Musique Th. I. p. 105.

Schritte und Sprünge. Gleich dem höheren Tanze selbst ist indessen die demselben vergesellschaftete Musik auch noch sehr weit entfernt von ihrem Ziele; sie erscheint in höherer Vollkommenheit gedacht als der höchste expressivste Ausdruck der Instrumentalmusik. Ist ein kunstvoller Zweitanz einst, was er in seiner höchsten Beziehung sein soll, ein mimischer Dialog der die tiefsten unaussprechlichsten Gefühle der Liebe und Sehnsucht offenbart, was vermag nicht alsdann dabei die begleitende Musik. Sie erreicht in dieser freiesten Verbindung unbezweifelt ihren höchsten charaktervollsten Ausdruck; wird Seelenmalerei [185] im vollständigsten Sinne des Worts. Von der Tanzmusik, über die noch anderweitig manche gute Bemerkungen gemacht werden [186] sagt daher ein bereits mehrfach angeführtes Werk

185) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 206—208.

186) La musique d'un Ballet doit avoir encore plus de cadence et d'accent que la musique vocale, parcequ'elle est chargée de signifier plus de choses; que c'est a elle seule d'inspirer au Danseur la chaleur et l'expression, que le chanteur peut tirer des paroles, et qu'il faut de plus, qu'elle supplée dans le langage de l'ame et des passions tout ce que la Danse ne peut dire aux yeux du spectateur. Rousseau Diction. de Mus. art. Ballet.

Der pantomimische musikalische Styl stehet mit Tanz und Mimik in unmittelbarer Verbindung. Er soll der Ausleger des mimischen Spieles sein. Je höher dieses steigt; desto weiter mufs ihm auch der Componist folgen. Nicht blofs das Komische und die alltäglichen Verhältnisse des Lebens, selbst das Erhabene und Schauerliche liegen in seiner Sphäre, und er mufs selbst im Stande sein, den Kampf grofser Leidenschaften zu versinnlichen. Seine Melodien müssen Leichtigkeit, Gewandheit und Kraft verbinden. Pölitz Aesthetik Th. II. S. 309.

Unsere Meister hudeln die Tanzmusik oft hin als das Leichteste; und bilden sich albern genug ein, es sei schon hinlänglich, wenn nur das Metrum beobachtet werde. Der Tonkünstler mufs aber die Arten der Bewegung und die Leidenschaften sehr wohl kennen, Gefühl genug in seinem Herzen und Schwung der Fantasie haben, um zum Tanz vortreffliche Musik voll Rhythmus und Melodie hervorzubringen. Vergl. Heinse's Hildegard Th. II. S. 244.

Von der Tanzmusik reden noch unter andern mit grösserer Ausführlichkeit Ginguené, (Encycl. meth. Musique. T. I. p. 107.) Sulzer (Th. d. sch. K. art. Tanzstück) und endlich auch Schütz am Schlufs seiner Abhandlung über das Ballet in der Gruberschen Encyclopädie. Die ausge-

sehr treffend: „ihr Umfang berührt alle Sphären der mu„sikalischen Seelenstimmung; sie greift in das Kriegerische „wie in das Sanfte, in die Saiten des Schmerzes, der „Sehnsucht, der Andacht ein, sie wird von Wahnsinn, von „Stolz, von Schwärmerei, von Ausgelassenheit, von Lau„nen, von Humor, von Todeslust ergriffen; sie weckt die „seligen Accorde der Kindheit, der Liebe, des Friedens und „der Unschuld, und hier ist sie in ihrem Centrum, nach „welchem aller Tanz hinstrebt, denn sein Ziel ist überall, „lieblich zu ringen, bis er den Frieden findet, aufzublühn „in schöner Leidenschaft und Begeisterung, bis er der Liebe „sonnige Frucht schwebend in den Armen hält.“ [187])

Mit genügender Ausführlichkeit ist nunmehr gezeigt worden, daß der höhere Tanz theils an sich selbst, theils in seiner natürlichen Vergesellschaftung mit der Tonkunst, überaus fähig ist zur Darstellung ästhetischer Ideen: das wichtigste dabei wirksame Element, das demselben bei seiner reichen formalen Schönheit überall auch eine charaktervolle Bedeutsamkeit verleiht, ist der Ausdruck der Leidenschaften und besonders der Liebe. Sind die Leidenschaften, früheren Bemerkungen [188]) zu Folge, schon im allgemeinen ein Gegenstand der schönen Künste, so werden sie es hier um so mehr, da jede innere Regung solcher Art sich nur

zeichnetesten Tonsetzer in diesem Gebiete sind: Rameau, der berühmte Componist der von Cahusac entworfenen Ballete; ferner Sterzer und Deller, welche mehrere der Noverreschen Ballete in Musik gesetzt haben, und endlich noch ganz besonders Schall, der treffliche Componist der pantomimischen Dramen des Galeotti, von denen gehörigen Orts noch ein Mehreres gesagt werden wird. Auch der Spanier Don Vicenzo Martin, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts ganz vortreffliche Balletmusik geliefert hat, mufs hier noch rühmlichst erwähnt werden. Einzelne höchst gelungene Tanzstücke finden sich zerstreut in den grofsen dramatischen Compositionen eines Gluck, Winter, Righini, Spontini u. a. m.: doch ist, wie sich noch näher ergeben wird, die möglichste Vollkommenheit in dieser Kunstgattung noch keineswegs erreicht. d. V.

187) Lotosblätter Fragmente von Isidorus Th. I. S. 235.

188) S. Abhandl. II. cit. No. 31. 32. 35.
Abhandl. IV. cit. No. 58. 59. 85.

hauptsächlich äußert durch Handlung und Klang.[189] Der Tanz aber muß aus natürlichen Gründen mehr das Anmuthige der Leidenschaften als ihre Stärke zeigen; auch darf er nicht jede Regung der Art darstellen ohne weitere Wahl. Die Gebehrden des Zornes und der Wuth zum Beispiel gehören zu den häßlichsten die es giebt, deshalb werden sie nur in einer sehr veredelten Gestalt darzustellen sein im pantomimischen Tanz, der die Schönheit der reinen Form mehr zu beachten hat als irgend eine andere scenische Kunst. Plato verlangt, daß der Tanz durchaus nur die edleren Leidenschaften, Sitten und Handlungen nachahmen solle;[190] diese Gränze wäre indessen wohl zu eng für die rein ästhetische Schätzung der Orchestik: doch aber muß sich diese Kunst durchaus aller Andeutungen niederer Sinnlichkeit und Lüsternheit ganz und gar enthalten, da der körperliche Ausdruck des Tanzes im steten Wechselspiel der schönen Form ohnehin schon lebhaft genug in die Sinne fällt. Darf aber die Orchestik auch nicht mit völliger Freiheit das weite Gebiet der Leidenschaften durchlaufen, so bleibt doch der Kreis, in dem sie sich rücksichtslos bewegen kann immer noch groß genug. Die Liebe allein, dieses eigentliche Centrum alles höchsten Tanzes, ist in ihren edleren Modificationen so reich an pantomimischem Ausdruck, daß sie allenfalls an sich schon hinreichend wäre, der Kunst der schönsten Körperbewegung auch überall höheres geistiges Leben zu verleihen. Wenn die Liebe nach Plato die Lehrerin und Leiterin aller Künste ist, so kann man wenigstens diesen Ausspruch in Hinsicht des Tanzes durchaus nicht in Zweifel ziehen. „Dem ersten „Paare, das sich innigst genug liebte, um es zu fühlen, „daß die Erreichung des höchsten Zieles dieser Leidenschaft „auch die Zerstörerin derselben sei, ihm hat die Nachwelt „die Tanzkunst zu verdanken gehabt. In diesem Gemüths-

189) St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper Th. I. S. 421.
190) Plato de leg. lib. II. p. 576. 577. edit. Lugd. 1590.

„zustande, wo die Sprache ihre Kraft verliert, wo die „Worte weit hinter dem Gefühle zurückbleiben, wo das „Weib mit der Gabe zu verweigern von der Natur aus„gerüstet sich selbst überwindet, um als Ueberwundene desto „glorreicher zu siegen, in diesem Zustande flieht die Eine, „verfolgt sie der Andere, kämpfen Beide, durchschlingen „sich ihre Hände in malerischen Gruppen und geben dem „pantomimischen Tanze seinen Ursprung. — Springen ist „noch nicht tanzen. Zum Tanze, zum eigentlich etwas be„zeichnenden Tanze wird ein Paar, ein Mann und ein „Weib erfordert, und der erste Tanz des Menschen war „daher wahrscheinlich ein pas de deux.“ [191] Die unendlichen Stufen nun, welche die Liebe in ihren reichen Nüancirungen durchschreitet, geben dem mimischen Künstler hinreichenden Stoff seinen Gegenstand zu vermannigfaltigen, und der Orchestik einen Rang unter den übrigen schönen Künsten zu erwerben. „Zwischen dem bloß flüchtigen Seh„nen, dem Besitze, und der Gleichgültigkeit aus Sättigung, „liegen fast alle Affecte mit ihren Schattirungen, liegt „Hoffnung, Furcht, Argwohn, Eifersucht, Haß und Ver„achtung, liegt Zank, Aussöhnung, Zutrauen, Aufopferung, „und Hochachtung. Und alle diese Theile einer und der „nehmlichen Empfindung sind der pantomimischen Darstel„lung fähig, weil die Natur selbst hier pantomimisch zu „Werke geht, und mehr durch Gebehrden als mit dem „Munde spricht.“ [192] Sehr schön schildert eine Ode der Sappho die unwillkührliche Stummheit der Liebe in folgenden Strophen:

O, dieß ist es, was mir die Brust beklemmt:
Schönstes Mädchen, wenn ich dich nur erblicke
O dann stockt die kleinste der Silben mir im
Stammelnden Munde.

Meine Zung' erstarret, ein leichtes Feuer
Strömt mir durch den Körper, die Augen brechen,

191) L. Bendavid Beitr. z. Kritik d. Geschmacks, S. 229.
192) Ebendaselbst, S. 253.

Vor den Ohren brauſt mirs, ein kalter Angſtſchweiß
Deckt die Glieder.

Durch Gebehrden alſo redet nur in natürlichſter Weiſe die Liebe, und dieſe ſtille Sprache der Seele genügt ihr vollkommen; die Pantomime conjugirt, wie wir früher geſehen haben, am liebſten das Präſens, und nichts in der Welt fordert ſo innige ganze Gegenwart als die Liebe.[193] Vergangenheit und Zukunft entſchwinden dem Geiſte gänzlich im beſeligenden Augenblicke der geliebten Nähe; ganz verſunken im ſüßen Anſchauen des holden Gegenſtandes iſt der Blick, und zagendes Schweigen wohnt auf der lächelnden Lippe: von der ſeligen Wonne aber, die alle Pulſe durchſtrömt, redet mit unzweifelhafter Klarheit jede Bewegung. Ein ſinniger Beobachter der ſchönen Menſchennatur ſagt von dem pantomimiſchen Ausdruck jener Leidenſchaft: „wenn uns Gegenſtände der Liebe und des „Wohlgefallens vor den Augen ſind, ſo wird der Körper, „ſo weit ich es bemerkt habe, in folgenden Zuſtand verſetzt. Der Kopf beugt ſich [194] etwas auf die eine Seite; „die Augenlieder ſind mehr als gewöhnlich geſchloſſen; das „Auge bewegt ſich ruhig mit einiger Richtung gegen den „Gegenſtand; der Mund iſt ein wenig geöffnet; man athmet langſam,[195] und dann und wann mit einem tiefen „Seufzer; der ganze Körper iſt in ſich gekehrt, und die „Hände ſinken nachläſſig zur Seite. Alles dieſes wird „mit einer innerlichen Empfindung von Ohnmacht und „Ermattung begleitet. Nach dem Grade der Schönheit in „dem Gegenſtande, und der Empfindlichkeit, bei dem Beob-

193) Herder. Lieder der Liebe S. 67.

194) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 136.

195) Ausführlicher untersucht Cartesius die verschiedenen in der Liebe vorkommenden Bewegungen des Athemholens und des Blutumlaufs; von diesem sagt er in Hinsicht des oben geschilderten ruhigen Zustandes eines Verliebten: „in amore, quum solus est, id est, quum eum non comitatur quaedam vehemens laetitia aut cupiditas aut tristitia, pulsus aequalis est tantum intensior robustiorque solito. — Passion. anim. p. 55.

„achter, werden dieſe Erſcheinungen mehr oder minder „ſichtbar.[196] Der hier geſchilderte Zuſtand iſt Liebe, natürlich verbunden mit ſtiller Sehnſucht: wird aber des Herzens ſeligſtes Gefühl vom holden Strahl der Hoffnung angelächelt, dann vergeſellſchaften ſich mit einander Liebe und Freude. Das Gemiſch dieſer Empfindungen nun erzeugt einen ungleich lebhafteren pantomimiſchen Ausdruck. Alle körperlichen Bewegungen, die im Zuſtande liebender Sehnſucht viel Weiches und Schmelzendes haben, werden energiſcher: der leis geöffnete Mund, der vorhin nicht eigentlich zu lächeln wagte, verräth jetzt durch dieſes holde Zeichen die Regung beſeligender Freude. Heiter und klar thront ſie auf der unumwölkten Stirn; das beſeelte Auge ſtrahlt, unmerklich verkleinert, von innerem Feuer; und unter denſelben erhöht ſich ein wenig die leicht geröthete Wange. Beſtimmter iſt jetzt der ganze Körper nach dem geliebten Gegenſtande hingeneigt, und die Hände ſtrecken ſich aus denſelben zu ergreifen, zu faſſen, an ſich zu ziehen. Im höheren Maaße der Entzückung ſtrahlt wahrhaft das Antlitz; die Blicke richten ſich himmelwärts, und Bruſt und Schultern folgen dieſer Richtung, gleich als wollte das ganze Seyn ſelig der Erde entſchweben. Stets belebter wird jetzt die Sprache der Gebehrde; Händedruck, Umarmung, Umſchlingung bilden hier den ſeligſten Klimax, gegen welchen die ſchönſte rhetoriſche Wendung matt und dürftig erſcheint. Endlich aber genügt auch der Ausdruck der Geſte nicht mehr, es verfließen die Seelen ſelbſt in einander im langen keuſchen heiligen Kuß. Dies iſt ungefähr das mimiſche Bild der ſchuldloſen Liebe in ihren allgemeinſten Zügen; zahlloſe Varianten und Nüancirungen wird daſſelbe jedoch erleiden nach dem Geſchlecht, Alter, Temperament u. ſ. w. Stille Thränen der Wonne werden in den höchſten Lebensmomenten der Liebe dem Auge der tieferen Seele entrinnen, indeß ein leichter heiterer Sinn froh durchbebt von

196) Burke philos. Untersuch. üb. d. Urspr. unserer Begriffe v. Erhab. u. Schönen. S. 250.

der seligen Gegenwart, sich lauter dabei äußert, und endlich übergeht zu frohem Jubel, zu neckend heiterem Spiel, und zu fröhlich wirbelndem Tanz. Arm in Arm mit der Geliebten dahin zu fliegen im schwebenden Reigen ist wohl am heiteren Erntefeste des munteren Schnitters seligste Lust; zu sagen haben Beide einander bei dem beschränkten Kreise ihrer Ideen nicht viel, und so drehen und wirbeln sie denn innig verschlungen dahin im wonnigsten Taumel. Hoch beglückt fühlt sich dabei der harmlose Jüngling im seligen Erfassen und Halten des geliebten Gegenstandes, der im stillen Dunkel verbergender Gebüsche den rüstigen Tänzer endlich lohnt mit feurig herzhaftem Kuß. Ueberaus reich an verschiedenen Nüancirungen zeigen sich von diesen harmlosen Spielen der ländlichen Natur bis hinauf zu den stilleren Wonnen zarter Dichterseelen die Aeußerungen erhörter Liebe; mannigfacher aber noch ist in ihrem sichtbaren Ausdruck diese Leidenschaft im Unglück, denn der Schmerz hat mehr Glieder und Uebungen zum Ausspruch als die Freude. [197] Mit der hinneigenden Sehnsucht der Liebe einet sich hier die schlaffe gesenkte Körperhaltung des stillen Grames, der seinen lebendigeren mimischen Ausdruck findet in Seufzern und Thränen, im trostlosen Händeringen, bis hinauf zum krampfhaften Starren der wildesten Verzweiflung, von welcher höchst treffend gesagt wird: „die inneren Spitzen der „Augenbraunen ziehen sich hoch in die Mitte der gekräus„ten Stirne hinauf. In den Augen ist viel, aber zitterns„des unstätes Licht; die Brust hebt sich schneller und höher, „der ganze Körper dehnt und reckt und verdreht sich, als „ob er einem allgemeinen Krampfe widerstände. Das zu„rückgebogene Haupt wendet sich seitwärts, den mehr flu„chenden als flehenden Blick gen Himmel richtend; die Ach„seln werden in die Höhe gezuckt; alle Muskeln der Arme „und Füße sind straff; die Hände, die mit Macht in einan„der greifen, werden gebrochen, oft auch mit in einander

197) Jean Paul, Vorsch. d. Aesthetik. S. 55.

„geschrobenen Fingern verwandt, und vom Körper weg, „oder gerade nieder gekehrt.“[198] Dieser wilde pantomimische Ausdruck wird um so eher hervortreten, je mehr das Unglück der Liebe vergesellschaftet ist mit der Eifersucht. Die allgemeinsten Symptome dieser Leidenschaft, auf die übrigens Temperament, Clima und Volkssitte einen sehr merklichen Einfluß äußern, sind: still zusammengepreßte Lippen; wild starrende Augen, deren Brauen durch die angestrafften Stirnmuskeln krampfhaft in die Höhe gezogen werden; unstete Bewegung der freieren Glieder, und überhaupt merkliche Unruhe in dem zuckenden Muskelspiel des ganzen Körpers.[199] Oft zeigen sich im raschen Wechsel die entgegengesetztesten Zustände von der stillen Zähre des Schmerzes bis zu den heftigsten Ausbrüchen tobender Wuth; je nachdem Rachgefühl, gereizter Ehrgeiz, oder Verachtung des begehrten Gegenstandes im Innern aufflammen, und vergebens ankämpfen gegen die herschende Liebe. Es ist unmöglich das Bild des Eifersüchtigen unter eine einzige Ansicht und in einen solchen Gesichtspunkt zu bringen, wo man ihn mit einemmale übersehen kann; denn in ihm löst immer eine Regung und Empfindung die andere ab. Longin sagt, daß eigentlich nicht eine Leidenschaft nur des Liebenden Seele bewege, sondern daß sie gleichsam ein Tummelplatz aller Leidenschaften sei;[200] und dieser Ausspruch wird näher dadurch bestätigt, daß, wie wir gesehen haben, die Liebe selten allein regiert, daß sie beinahe in jedem Augenblicke vergesellschaftet erscheint mit irgend einer anderen Regung. Wenn die Liebe mit der Furcht gepaart ist, dann schimmert ihr holder Strahl wie bei der Eifersucht nur durch zerissenes dunkles Gewölk. Bald gewahren wir selig heitere Blicke, bald ein trübes

198) Cludius Grundr. d. körperl. Beredsamkeit S. 275.

199) Vergl. Menschenkunde, Sammlung der besten und vorzüglichsten Wahrnehmungen und Erfahrungen über den Menschen. Th. I. S. 152.

200) Longin de sublim. sect. X. p. 43. edit. Weiske.

scheu umher spähendes Auge; die sanft gerundeten Bewegungen des Körpers werden gespannt und angehalten, sehnsüchtiges Hinstreben und banges Enteilen streiten sichtbar in jeder Gebehrde. Liebe mit zartester Hochachtung schön verbunden durchstrahlt das körperliche Seyn des also Empfindenden mit einem lichten Abglanz der inneren Hoheit; der klare Ausdruck von dem freien reinen Adel dieses heiligsten Gefühls malt sich deutlich in jeder sanft schwellenden Bewegung; denn es ist mit den Grazien Eros Uranios stets im engsten Bunde. [201] Liebe und Begier — Cupido mit dem Lächeln treulosen Flattersinns auf der Lippe, mit dem flammenden Auge wilder Sinnenlust, und mit den Flügeln des Geiers, wie Amerigi da Caravaggio die irrische Liebe höchst treffend gebildet hat — diese Liebe stürmischen Begehrens bedarf hier in Hinsicht ihres mimischen Ausdrucks keiner näheren Erwähnung, denn ihre Darstellung kann in keiner Weise ein Gegenstand sein für die sceniſche Kunst. [202] Wohl aber darf auf der Bühne noch als Sinnbild der Liebe jener Amor des Lucius Apulejus gelten, der des schalkhaften Neckens und Spielens müde endlich mit sehnsüchtig stillem Verlangen schmeichelnd und kosend in den Armen der Psyche ruht. Schauerlich und wild endlich wandelt tragischen Schrittes durch das höhere Drama jener furchtbare Liebesgott des Horaz, der seine brennenden Pfeile nur schärfet am blutbesprengten Wetzstein [203] — Verschmähung oder Gewährung, Abwesenheit oder Gegenwart sind nebst den verschiedenen Scenen der Eifersucht, die etwa ein mehr oder minder beglückter Nebenbuhler veranlaßt, die wenigen ewig wiederkehrenden Hauptakte, in denen alle Verkettungen der für sich allein betrachteten Liebesbegebenheiten zusammentreffen; und doch sind diese so einfachen Situationen in ihrer inneren Mobi-

201) S. Abhandl. IV. cit. No. 83. u. f.

202) S. Abhandl. II. cit. No. 33.

203) — — ferus et Cupido Semper ardentes acuens sagittas Cote cruenta. — Horat. carm. II. 8.

fication, und in ihren mannigfachen Beziehungen zur äußeren Welt so überaus reich, daß schon manche Aesthetiker verlangt haben, es solle jene Leidenschaft in ihrem allgemeinsten Interesse für die gesammte Menschheit die einzige sein, welche den Knoten aller scenischen Handlungen schürzt. Für das pantomimische Drama ist nach allem Vorigen diese Forderung anzusehen als ganz bestimmtes Gesetz; deshalb war es nöthig, die Liebe hier in Hinsicht ihres sichtbaren Ausdrucks mit einiger Ausführlichkeit zu behandeln. Das darüber Beigebrachte möge zugleich noch angesehen werden als ein Beitrag zu jenem früher gewünschten Lexicon der Gebehrdensprache, welches die genaue pantomimische Darstellung aller Leidenschaften und Affekte vollständig enthalten soll. „Es giebt keine Leidenschaft, die sich nicht panto„mimisch darstellen, und also auch, je nachdem dieses auf „eine Art geschieht, durch die Pantomime veredlen ließe. „Die sanften Gefühle der Sympathie, die unschuldigen „Freuden des Landlebens, die Aufopferung einer standhaften Tugend oder getreuen Freundschaft und reinen Liebe, „die erste bange Beklemmung bei einbrechender Noth und „unverschuldeten Leiden, und dann die wieder auflebende „Hoffnung, der muthige Kampf, der Triumpf einer großen Seele, sollte sich dieses vermittelst der Gebehrden- und „Mienensprache nicht mit gutem Erfolge vor das Auge „bringen laßen?“ [204] Ganz gewiß ist dies der scenischen Orchestik möglich in ihrer nunmehr näher nachgewiesenen charaktervollen Schönheit; und es ist an der ästhetischen Wirkung ihrer Darstellungen um so weniger zu zweifeln, da, wie schon die alten Weisen [205] behauptet haben, die veredelte Nachahmung der Leidenschaften jederzeit hohes Vergnügen gewährt. Dies ist selbst noch der Fall mit Leidenschaften, deren wirkliche Ausbrüche uns nur höchst

204) Mauchart. Allg. Repertorium für empirische Psychologie. Th. III. S. 254. (Abhandl. üb. d. theatral. Tanz.)

205) Xenophon Apomnem. lib. III. cap. 10.

unangenehm sind, wie zum Beispiel die Betrübniß, oder mehr noch der Zorn. Plutarch, der die Lust daran ausführlicher betrachtet, sagt unter andern: wer wirklich erzürnt oder betrübt ist, der zeigt blos einige gemeine Leidenschaften und Gemüthsbewegungen; jedoch bei der Nachahmung wenn sie gut ausgeführt wird, ist immer Kunst und Geschicklichkeit sichtbar; Kunstfleiß aber und Zierlichkeit sind der Natur des Menschen so ganz entsprechend, daß sie den Geist anziehen selbst ohne vorhergegangenen Unterricht.[206] Gleich angenehm sind nach dem Aristoteles dergleichen Nachahmungen dem Philosophen wie auch dem minder Gebildeten, weil sie unsere Erkenntnißkraft auf eine freie und leichte Weise beschäftigen,[207] die jederzeit vergesellschaftet sein muß mit einem gewissen Vergnügen. Aus solchen Gründen darf sich denn die bildende Kunst noch an Gegenstände wagen, die in der Wirklichkeit selbst Grausen und Abscheu erregen: Leichname und Sterbende, Verschmachtende und Kranke sind noch brauchbare Vorwürfe für den Maler und Bildner. Engere Gränzen als das Scheinleben des Marmors oder der Leinwand hat jedoch in der Nachahmung die belebte Plastik oder Pantomime, deren Ziel hierin zu allen Zeiten so häufig überschritten worden ist. Ein alter Mime machte einst das häßliche Kunststückchen, nach einem dargestellten Falle auf eiliger Flucht Blut in Menge auf die Bühne hinzuspeien;[208] und ein zu seiner Zeit nicht unberühmter neuerer Schauspieler ließ sich als Mohr in Schillers Fiesko mitten auf der Bühne erhängen, und legte in den täuschend nachgeahmten Krampfungen und Reckungen dieser Todesart eine Probe ab von ganz besonderer Beobachtung der Natur und von seltener pantomimischer Kunst. Ein Tänzer, der den rasenden Ajax darstellte, mahlte die blinde Wuth dieses Zustandes so lebhaft, daß er in die Sitze der Zuschauer

206) Plutarch. Sympos. lib. V. quaest. 1.
207) Aristot. Poet. cap. II.
208) Sueton in Calig. cap. 57.

ſprang,[209] und hier ſein unſinniges Weſen weiter trieb. Nicht minder unpaſſend alle Gränzen der mimiſchen Darſtellung überſchreitend ſieht man in einem der neueſten Ballete[210] einen Greis aus Mangel an Nahrung niederſinken, eine ganze Scene hindurch die matten Gebehrden des Verſchmachtens nachahmen, und endlich einige dargereichte Früchte mit gierigem Heißhunger verſchlingen. In der That iſt dies eine mimiſche Handlung, an welcher der Zuſchauer eben keinen ſonderlichen Gefallen finden kann. Auch Kotzebue wollte in ſeinem Drama „die Wüſte" Rührung hervorbringen, durch jämmerliches Verſchmachten, wobei ſich indeſſen, da das Reden hier geſtattet iſt, die vor Durſt hinſinkenden mit dem Tode ringenden Leutchen durch artige nur ein wenig lange Monologe[211] die Zeit vertrei-

209) Lucian de saltat. p. 512. edit. Reitz.

210) Gardels Paul et Virginie act. II. sc. 2.

211) Der eine enthält 142, der andere 70 trochäische Verse, von denen einige — da die Aesthetiker die schöne Bewegung der Verse häufig einen Sylbentanz genannt haben — hier nicht unpassend eine Stelle finden dürfen zur beliebigen Ergötzung metrisch gebildeter Ohren:

Zaide.

Lebend wird durch diese Steppen
Man dein Kind nun nicht mehr schleppen —
Meine Stunden sind gezählt —
Gott erhörte was ich bat —
Dieser Krampf der mich erschüttert —
Jede Muskel hüpft und zittert —
Ja ich fühle dafs der Tod sich naht —

Murad.

Tochter! Allah! Todtenblässe
Ueberzieht dein holdes Gesicht —
O dafs Gott nicht meiner ganz vergesse!
Rede, trankst du nicht?
Rede, hast du mich betrogen?

Zaide.

Habe dich zum Erstenmal belogen —
O vergieb es mir!

Murad (in Verzweiflung.)

Das vergebe der Himmel dir!
Kamst du nur um meine Qual zu mehren?
Soll ich wenn des Hungers Wuth
Mich ergreift mit Fieberglut,
Noch von deiner Leiche zehren? —
Hülfe! Hülfe! mein Angstgeschrei
Soll die schreckliche Wüste füllen! —

den; physische Bedürfnisse und körperliche Gebrechen sollten aber in keiner Weise weder zur Erregung des Mitleids noch des Lachens gebraucht werden in der scenischen Kunst. Stottern, Stammeln, Lispeln u. s. w. können an sich allenfalls lächerlich sein, eigentlich komisch aber werden sie nur durch ein versuchtes Widerspiel des Nichtmerkenlassens. Noch verwerflicher sind der zwergartige Höcker, der Stelzfuß, das karrikirte Hinken; Gebrechen, die in den armseligen Erfindungen der jetzigen sogenannt komischen Ballets so häufig zur Belustigung dienen müssen. Der rohe Sinn der Römer ergötzte sich freilich sehr an der scheußlichen Mißgestalt des komischen Mimen Maccus [212] in den atellanischen Schauspielen, an den gezerrten Gebehrden der lächerlich geschorenen [213] und mit Ruß bemalten Planipeden, und an den verzerrten Bewegungen im Tanze des widrig erwachsenen Zwergs: [214] nur in so fern solche verkrüppelten Gestalten durch die Idee einer Zauberwelt gänzlich ausscheiden aus der Reihe menschlicher Wesen, kann aber der gebildetere Geschmack dieselben dulden im komischen Tanz. Dieser war bei den Griechen besonders den Sa-

---

Sende, Gott, einen Engel herbei! —
Kann nicht beten — kann nur brüllen!

Diese Verse sind vor Durst gestammelt und vor Hunger gebrüllt worden, auf den größten und berühmtesten Bühnen, für welche jedoch der übrigens in mehrerer Hinsicht verdienstvolle Verfasser dieselben keineswegs bestimmt hatte. — Wer aber im lieben deutschen Vaterlande jetzt verdient oder auch unverdient einen gewissen Namen erlangt hat, der kann in Hinsicht seiner Kunsterzeugnisse sich ganz unbedingt jeder Laune überlassen; auch das alberste Zeug findet alsdann noch seine dienstwilligen Bewunderer und sogar seine ästhetischen Ausleger, die tiefen Sinn und hohe Schönheit daraus entwickeln. So geht es mit den dichterischen Erzeugnissen wie mit den Leistungen der mimischen Kunst; mit den Schöpfungen der Malerei wie auch der Bildnerei: eine gerechte stets gehörig begründete Kritik aber fördert nur das wirkliche Gedeihen der Kunst; sie allein trägt wesentlich bei zur allgemeineren Verbreitung und Belebung eines wahrhaften Kunstsinns. d. V.

212) S. d. Kupf. in Flögels Gesch. d. Grotesk-komischen.

213) Diomedes lib. III. cap. 4.

214) Bronzi d'Ercol. vol. II. p. 567.

tyrn und Silenen zugetheilt, welche im Gefolge des Bacchus als Luſtigmacher und leichtfertige Tänzer erſchienen. Bei der Feier der Dionyſien ſelbſt ſah man zwar wohl ihre thieriſche Geſtalt nachgeahmt durch täuſchende Maskenkleider; meiſtens aber ſtellten die komiſchen Tänze ohne körperlich verunſtaltende Nachbildung jener fabelhaften Weſen nur deren eigenthümliche Stellungen und Bewegungen dar. Dieſe ſcheinen — der unnatürlichen Ausbrüche üppiger und zügelloſer Wildheit hier nicht noch einmal zu gedenken — nach ihrer eigentlichen Kunſtform durchaus anſtändig und ſittig geweſen zu ſein. Der arglos heitere Anakreon mag noch mit grauem Scheitel den Silenus nachahmend tanzen;[215] die edelſten und vornehmſten Perſonen in Pontus und in dem gebildeten Jonien tanzten ſelbſt ſehr gern den bachiſchen oder ſatyriſchen Tanz,[216] und der ſtrenge Plutarch erlaubt beim Gaſtmahle ohne allen Einſpruch den Tanz eines Satyrs, der mit dem Amor ſchwelgt.[217] Schönheit der Idee und charaktervoller Ausdruck belebten im allgemeinen auch dieſe heiteren helleniſchen Tänze; einen derſelben verſinnlicht uns Longus näher in folgender Schilderung: der Greiſe einer, berühmt im Tanze küßte die Chloe und Daphnis, und dieſe nunmehr ſtanden raſch auf, und tanzten die Mythe des Lamon. Den Pan ſtellte Daphnis dar, Chloe aber die Syrinx. Jener war in ſeinem ganzen Weſen liebend und zärtlich überredend, dieſe jedoch zeigte nur ſpöttiſch lächelnde Mienen vernachläſſigender Geringſchätzung, und ſuchte endlich zu entfliehen. Er verfolgte ſie, und lief dabei, nachahmend den thieriſchen Fuß, auf der äußerſten Spitze der Zehen; ſie aber malte in ihren Gebehrden die Erſchöpfung von raſcher Flucht. Endlich ſchien ſie ſich verborgen zu haben in Moor und Wald, da lief Daphnis rufend einher, nahm die Flöte, und entlockte, ſtets vergeblich umher-

215) Anakreon od. XXXVII.
216) Lucian de saltat. p. 307.
217) Plutarch Sympos. lib. VII. quaest. 8.

suchend, derselben schmachtenden Klageton der zärtlichsten Sehnsucht.[218] So ist denn auch in diesem spottenden Satyrtanz das denselben beseelende Gefühl noch die Liebe. Diese Leidenschaft liefert also in ihren heiteren und düsteren Momenten, und in den aus derselben so mannigfach entspringenden tragischen und komischen Situationen überall den reichhaltigsten Stoff zur ausdrucksvollen Belebung der pantomimischen Gebilde: Alter, Stand, Nation u. s. w. modificiren dieselbe vielfach, und bieten dem scenischen Bildner die günstigste Gelegenheit dar, Menschenkenntniß zu äußern, und den theatralischen Tanz zu erheben zur lebendigsten Seelenmalerei, zur wahrhaft ästhetischen Kunst.

Nachdem nun in dem näher bestimmten Verhältniß des Tanzes zur Pantomime der Ausdruck betrachtet worden ist, welcher der Orchestik neben der rhythmisch-plastischen Form ihrer Bewegung zugleich auch noch hohe charakteristische Schönheit verleiht, wird jetzt zunächst geredet werden müssen von den Gesetzen der pantomimischen Composition. Diese nun ist Dichtung im eigentlichsten Sinne des Wortes; dafür haben sie wenigstens nächst den Alten[219] auch viele neuere Schriftsteller erkannt. In früheren Zeiten, wo der Tanz, durch die Religion geheiligt, mit Leben und Kunst auf das Innigste verschmolz, waren die großen Dichter auch die eigentlichen Meister dieser Kunst. Thespis, Phrynichus, Pratinus u. a. m. haben die Tanzkunst gelehrt;[220] Arion und Tyrtäus sind Erfinder[221] hoch berühmter Tänze, und der große Aeschylos hat sich um die Erweiterung der Gebehrdenkunst, so wie um die Veredlung des scenischen Tanzes überhaupt sehr verdient gemacht.[222] Dichtkunst und Tanzkunst erschienen damals sowohl auf der Bühne als im Leben innig vereint; jetzt haben freilich

218) Longi Pastoral. lib. II. p. 65. edit. Mollii.
219) S. Abhandl. III. cit. No. 24.
220) Athenaeus. lib. I. c. 39. p. 81. Schweigh.
221) Forkel. Allg. Gesch. d. Musik. Th. I. c. 4. §. 74. 88.
222) Athenaeus l. c. p. 80.

jene Zwillingsschwestern[223] sich in der äußeren Erscheinung gänzlich getrennt, doch aber bewahrt dem inneren Wesen nach der Tanz seinen angestammten poetischen Character. Die Art der Dichtung ist, wie früher bereits gezeigt ward,[224] hier nothwendig lyrisch-dramatisch, in welcher gemischten Form denn die Orchestik, vielen bereits beigebrachten Zeugnissen zu Folge, unbezweifelt selbstständig auftreten darf, und in welcher der Tanz bei der gehörigen Beachtung seiner darstellenden Mittel Kunstschöpfungen hervorbringen kann, die überall anerkannt werden als eine pantomimische oder rhythmisch plastische Dichtung. Aller Tanz im allgemeinen ist als ein subjectiver Ausdruck der Freude lyrischer Natur; der höhere Kunsttanz aber, der mit Objectivität einen inneren Zustand und eine daraus entspringende Handlung darstellen soll, wird dadurch natürlich dramatisch. Die Schöpfungen dieser Dichtungsgattung ruhen ihrem wahren Wesen nach auf Handlungen der Seele, die in ihrem Beginnen und in ihrer successiven Fortgestaltung als gegenwärtig gezeigt werden, und die endlich als ein gereifter Entschluß oder als That mehr oder minder sichtbar in das äußere Leben treten. Ein tiefes Inneres also muß hier überall zur Erscheinung kommen in der realen Welt; wo dies der Fall nicht ist, da zeigt sich uns, aller regsamen Bewegung des äußeren Lebens ungeachtet, keine bedeutsame dramatische Handlung. Den Mangel derselben ersetzen nicht die jetzt in den Tragödien so beliebten Donner- und Hagelwetter, zuckende Blitze und heulende Stürme, Schiffbruch und Schlachtengetümmel, Leichenfeiern und Festmärsche: alle diese Aeußerlichkeiten gehören eigentlich der Oper, und mehr noch dem Ballet, welches am natürlichsten darauf angewiesen ist, die malerischen Wirkungen der Scenerie in ihrer vollsten Kraft für sich in Anspruch zu nehmen. Doch beleben alle jene in die Sinne

223) N. Calliachii de ludis scenicis etc. p. 750.
224) S. Abhandl. V. cit. No. 225 u. f.

fallenden Effekte den tragischen Tanz eben so wenig, als das jetzt so häufige Dreschen, Buttern, Spinnen und andere rhythmisch nachgeahmten Verrichtungen — die übrigens am rechten Orte wohl zu brauchen sind — den Mangel einer eigentlichen Intrigue ersetzen im komischen Ballet. Das pantomimische Drama, in dem sich Handlung darstellt als ein bewegtes still fortschreitendes Leben, muß zunächst allen Anforderungen entsprechen, die an das Schauspiel überhaupt gemacht werden. Poetische Erfindung der Fabel; Exposition, Verwickelung und Auflösung, Abgeschlossenheit und Gedrängtheit; lebhaftes Fortschreiten der Handlung voll Einheit und Mannigfaltigkeit; kurz alle ästhetischen Regeln der scenischen Kunst müssen übertragen werden auf das Ballet: dasselbe soll wenn es gut ist, gleichsam erscheinen als ein aus allen Hauptmomenten eines wirklichen Drama sinnig zusammengestellter Auszug. Gleich der Malerei führt auch der scenische Tanz uns stets nur die vorzüglichsten Situationen einer Handlung vor die Augen: seine Bilder des Lebens werden gleichsam nur geschaut in perspectivischer Ferne, durch welche die kleineren Details verloren gehen. Solche Beschränkungen aber erheischen, nächst jenen allgemeinen dramatischen Bestimmungen, für die pantomimische Composition nothwendig auch noch besondere Gesetze, die zunächst natürlich hervorgehen aus dem engeren Kreise der hier darstellenden Mittel. Die Pantomime stammelt nur wenn nicht die heftigste Leidenschaft sie bewegt;[225] daher müssen alle Situationen hier dergestalt angelegt sein, daß dieser höchste Grad der inneren Bewegung überall natürlich erscheint. Batteux sagt: im theatralischen Tanz sowohl als auch in der Oper — deren Kunstregeln zum größten Theile zu übertragen sind auf die scenische Orchestik — ist die Fabel oder Handlung nur gleichsam ein Skelet, welches die verschiedenen Leidenschaften trägt und herbeiführt, unterhält und zu einem Gan-

225) Marmontel Elemens de Litterature art. Pantomime.

zen verbindet, die der mimiſche Künſtler darſtellt.[226] Von der Wahl und Behandlung des Stoffes, deſſen Geſichtsfaden alſo nur beſtimmt iſt, mimiſche Handlungen in lebendige gehörig zuſammenhängende Thätigkeit zu ſetzen, hängt die Verſtändlichkeit der Pantomime faſt einzig ab: die größte Kunſt des Gebehrdenausdrucks vermag hier nichts, wenn die geſchickte Compoſition des dramatiſchen Ganzen denſelben nicht gehörig unterſtützt durch faßliche Klarheit jeder einzelnen Situation. Dieſe Deutlichkeit wird zunächſt beſonders erreicht werden durch ſchöne Einfachheit der Handlung, die da nur mächtig beſeelt wird von einer einzigen Hauptleidenſchaft. Die Einheit der Idee, welche die dargeſtellten Begebenheiten am ſchönſten zum großen Ganzen verbindet,[227] iſt in der ſceniſchen Pantomime die wichtigſte der dramatiſchen Einheiten: Zeit und Ort kommen, in ſo fern nur nicht allzu ſehr dagegen verſtoßen wird, am wenigſten dabei in Betrachtung. Damit indeß aus der Einheit nicht Einförmigkeit werde, muß die mimiſche Compoſition mannigfach belebt werden durch Contraſte, welche eben ſo wohl für das Komiſche als auch für das Tragiſche von ergreifendſter Wirkung ſind. Schönheit im Unglück iſt nach Burke die einnehmendſte Schönheit; und wenn wir nun dieſe zum Beiſpiel erblicken in der mimiſch dargeſtellten Begebenheit der ſchuldlos dem gräßlichſten Tode preisgegebenen Andromeda, ſo werden hier die verzweiflungsvollen Gebehrden des Entſetzens bei Annäherung des ſchrecklichen Cetus ihren paſſenden Gegenſatz finden in dem freudig ſpottenden Hohn der erzürnten Nereiden. Dieſe dagegen verrathen wiederum den höchſten Unwillen, wenn das vom Perſeus befreiete Opfer ihrer Rache endlich beſeelt erſcheint vom Ausdruck des frohen innigſten Dankes, und von aufkeimender Liebe zu ihrem tapferen Retter. Der eigentlich dramatiſche Contraſt beſteht aber in dem

226) Batteux les beaux arts etc. p. 258.

227) J. J. Bossard üb. d. vierte Einheit im Epos u. Drama.

Widerstreit der Charaktere mit den Situationen;[228] Harpagon zum Beispiel, verliebt in das ärmste Mädchen, bildet einen solchen. Auch diese höheren rein ästhetischen Gegensätze werden noch zu zeigen sein im pantomimischen Tanz, in so fern nehmlich der selbstständigen Gebehrdenkunst das Vermögen zugeschrieben wird,[229] in ihrer Weise die mannigfachsten Charaktere ganz bestimmt aufzufassen und durchzuführen. Es erscheint demnach die Möglichkeit immer näher begründet, größere dramatische Handlungen rein mimisch darzustellen. Zwei Punkte sind dabei ganz besonders zu berücksichtigen: erstens die leichte Verständlichkeit der Begebenheiten, und zweitens die Wahrscheinlichkeit des allgemeinen Stummseins. Die Oper entwickelt den vollsten Zauber der menschlichen Stimme in der höchsten charakteristischen Schönheit des dramatischen Gesanges; und wir, um den Kunstgipfel in diesem Zweige menschlicher Fertigkeit erreicht zu sehen, besuchen abstrahirend von aller Wahrheit des Lebens die Bühne. Der gesungene Schlachtenruf des Helden, der melodische Todesseufzer stört bei gehöriger musikalischer Behandlung die Illusion keineswegs: wer hier in Widerstreit gerathen kann mit der Wirklichkeit, für den ist diese Kunstgattung nicht geschaffen. Der Keim alles Kunstsinnes im Menschen entwickelt sich nur in der sorgsamen Pflege einer höheren Bildung; unmöglich aber ist es, daß diese sich überall gleichmäßig nach jeder Richtung hin verbreitet habe. Mancher geräth daher in das äußerste Entzücken bei Betrachtung plastischer oder auch malerischer Werke — deren Beschauung, wenn sie wahrhafter Seelengenuß werden soll, beiläufig gesagt, keine geringere Abstraktion voraussetzt — findet dagegen aber die Oper fade und unwahrscheinlich bis zur Lächerlichkeit. Wer es indessen in

228) Diderot de la poesie dramatique p. 507.

229) Pölitz Aesthetik Th. II. S. 599.
Seckendorf Kritik der Kunst S. 328.
Schütz in der allg. Encycl. v. Ersch u. Gruber, Art. Ballet.

beliebter Selbstgefälligkeit nicht so weit gebracht hat, daß er seine Neigungen und seinen Kunstgeschmack als Kanon und Maaß für alle seine Mitmenschen betrachtet, der drückt sich schon ein wenig gemäßigter aus, und tolerirt denn auch willig diejenigen, die, wahrhaft durchdrungen von der erhabenen[230] Schönheit des menschlichen Körpers, denselben gleich jenem begeisterten Chore des Hohenliedes[231] mit froher Lust sehen mögen in höchster Anmuth der Bewegung. Diese nun entfaltet sich, wie man damals bereits anerkannt hat, allein im rhythmisch abgemessenen Tanze, welcher aber vielfachen Ausdruk und Charakter nur bekommt, in so fern er dramatisch wird. Die orchestischen Darstellungen, die also gleich dem Singspiel eine Seite der menschlichen Anlagen entfalten zur höchsten artistischen Vollendung, haben denn natürlich auch mit der Oper gleiche Rechte auf der Bühne: der scenische Tanz als Kunst der schönsten Körperbewegung darf demnach in Hinsicht seines still beredten Ausdrucks ebenfalls einen billigen Anspruch machen auf eine gewisse Abstraktion, die indessen dem Schauer so leicht als möglich gemacht werden muß. Die Pantomime wähle daher niemals solche Situationen, welche die Wortsprache unverbrüchlich machen. „Kaum werden wir erinnert, daß die Erscheinenden sich vollkommener mit einander verständigen möchten, als es der mimische Ausdruck vermag, daß sie es aber nicht dürfen, weil Pantomime gespielt wird, so ist der rein dramatische Eindruck vernichtet. Die Täuschung nicht allein, sondern die charakteristische Entwickelung zugleich entfliehen, und wir bewundern höchstens die mimische Fertigkeit als ein Werk der Ueberlegung, nicht der Empfindung.“[232] Die Pantomime ist zunächst für Personen die sich der Worte nicht bedienen dürfen, aus Furcht von Feinden belauscht, oder überhaupt gehört zu werden. So verständigen sich zum Beispiel die Juguschen

230) Vergl. Abhandl. II. cit. No. 10. 14. 15.
231) S. Abhandl. IV. cit. No. 106.
232) Sekendorf Kritik der Kunst. S. 331.

am Caucasus beim Nachspüren des Wildes auf eine bewunderungswürdige Weise durch Gebehrden; und schleichen überhaupt mit einer Stille daher, welche die Meister in der Kunst plötzlicher Ueberfälle bekundet.[233] Ferner gehört die Pantomime für diejenigen, welche sich der Wortsprache nicht bedienen können, weil die einen etwa peruanisch, die andern aber castilianisch reden; oder überhaupt, weil sich das, was sie empfinden, fühlen, denken und bedürfen mit Worten entweder gar nicht, oder doch nur sehr schwach sagen läßt. Dieses wird vornehmlich der Fall sein in Liebesscenen, wo Auge und Hand, Umarmung und Kuß so besonders ausdrückend sind; ferner auch in den kürzeren Momenten des sprachlosen Dankes und der lebhaftesten Freude; in Staunen und Verwunderung, im Schreck und im starrenden Entsetzen. Alle diese verschiedenen stummen Zustände nun werden in stetem Contrast mit Wahrscheinlichkeit herbeigeführt werden durch plötzliche Landung wilder Korsaren, durch feindliche Ueberfälle, nächtliche Räuberscenen, u. s. w. „Valerius Maximus erzählt „eine Anekdote[234] von dem älteren Scipio dem Afrikaner, „die man nicht ohne den Wunsch lesen kann, die Hoheit „dieses großen Mannes, und die, selbst Räubern dadurch „erweckte Ehrfurcht in Mienen, Gebehrden und Bewegung „vorgestellt zu sehen. Diese Handlung schickt sich nicht für „das Drama, aber zum Ballet hätte sie gerade die rechte „Größe. Die Geschichte enthält sehr viel Handlungen dieser Art.“[235] Man muß besonders solche Begebenheiten

233) Hammer Fundgruben des Orients Th. IV. S. 57.

234) Haec postquam domestici Scipioni retulerunt, fores reserari, eosque introniitti jussit: qui postes januae tamquam aliquam religiosissimam aram, sanctumque templum venerati, cupide Scipionis dextram apprehenderunt; ac diu deosculati, positis ante vestibulum donis, quae Deorum immortalium numini consecrari solent, laeti, quod Scipionem vidisse contigisset, ad lares revertunt. — — Hostis iram admiratione sui placavit; spectaculo praesentiae suae latronum gestientes oculos obstupefecit.

Valer. Max. lib. II, c. 10.

235) Sulzer. Th. d. sch. K. art. Ballet.

aussuchen, an denen das Wesentlichste und Interessanteste gerade den Sinn des Auges trifft. Je mehr der Körper dabei handelt, und je weniger die Sprache dabei nöthig ist; desto besser eignet sich die Begebenheit für das pantomimische Drama. Große Massen; Ferne, wo man glauben kann, daß man die Worte nicht mehr vernehme; Kampf und Kriegsgetümmel, Lager, Festungen, Seehäfen; kurz alles was dem Auge Genuß giebt, und wobei unter den Menschen Instrumentalspiel gebraucht wird, ist dazu vortrefflich: was aber nicht mit Leichtigkeit in musikalische Bewegung gebracht werden kann, taugt wenig für das Ballet.[236] Hier soll indessen nicht rhythmisch allein sich alles Leben gestalten, auch plastisch soll die Bewegung sein, soll den Gesetzen der bildenden Kunst entsprechen: es wird daher für die ästhetische Schönheit des Tanzes eben so förderſam sein als für die Wahrscheinlichkeit der pantomimischen Handlung, wenn man dieselbe mehr von dem wirklichen geselligen Leben entfernt, und hinüber zu spielen sucht in eine malerische rein poetische Welt. Den nächsten Stoff hierzu liefert der schöne hellenische Götterhimmel mit seinen zarten Mythen. Diese mag beiläufig gesagt der classisch Gebildete, vertraut mit den dichterischen Klängen der Vorwelt, lieber im schönen stummen Spiele an sich vorüberziehen lassen, als daß er sie in jämmerlichen und unsinnigen Versen, welche die Schönheit der Musik vergebens zu verbergen strebt, zerarbeitet hört in der Oper, die ihre dramatischen Fabeln meistens aus gleichen Quellen schöpfen muß mit dem Ballet. Sehr passend für dieses sind ferner noch die mystisch bedeutsamen Tanzfeiern der grauesten Vorwelt; und eben so auch die sinnigen noch wenig in der Kunst benutzten Mythen des Nordens. Freya, die milde Schützerin der Liebe, wie sie in Begleitung der lieblichen Fülla, deren lockiges Haar flattert unter der goldenen Stirnbinde, den verlornen Gatten über dem ganzen Erdkreis sucht; Iduna, wie ihr die goldenen Aepfel, deren

236) Vergl. Heinse's Hild. v. Hohenth. Th. II. S. 232. 243.

Genuß die alternden Götter verjüngt, entwendet werden durch den schlauen Loke, der sich dadurch aus der Gefangenschaft des Riesen Thjasse erlöst; Gefion die ewige Jungfrau, die liebend alle Schatten derer um sich her vereint, die unvermählt starben; Walhalla mit seinen kämpfenden, schwelgenden Heldengeistern und mit den sie bedienenden düstern Walkyren, die, begleitet von den Schicksal gebietenden Nornen, daher schweben im Glanze des Nordlichts, zu leiten den Kampf, und zu bestimmen den Sieg: wie reiche Keime enthalten nicht alle diese unbestimmten Klänge der nordischen Urzeit zu einer wahrhaft poetischen Gestaltung größerer mimisch plastischer Gebilde. Es leidet keinen Zweifel daß im allgemeinen kein Stoff geeigneter ist für die Pantomime als Scenen aus der Geister, Schatten und Gespensterwelt. Wenn wir dieser unsere Sprache zuschreiben, so steckt gemeinlich auch die Menschlichkeit hinter der Gespensterkappe; denken wir sie aber als Schatten, so ist die Pantomime gewiß am rechten Orte. Der stille Geisterwink, die sehnende Gebehrde der Liebe wird hier gleichsam noch zum lieblich geträumten Band zwischen uns und der Schattenwelt. Wie unser eigner Schatten sprachlos, so treten auch die Geister auf; wie jener allein durch unsere Bewegung zu handeln scheint, so lieben wir auch die Handlung der Schatten nur in stiller menschlicher Bewegung. Aesthetischer Wahrheit und romantischer Schöne voll wird diese fantastische Welt sich uns aufschließen in den charakteristisch gestalteten Elementargeistern, die den heimlich stillen Schatzgräber umtanzen, dessen erster Laut ja nach der gewohnten Sage allen Zauber schwinden macht. Nicht minder brauchbar für die Pantomime sind jene nordischen Gnomen und Zwerge, Nixen und Sylphen, Elfiser und Alfen mit ihren luftigen Tänzen, still beleuchtet vom bleichen Mondenlicht. Ein runder Streif im thauigen Grase bezeichnet den Ort, wo sie ihre heimlich stillen Reigen aufführen; wer nun des Nachts in solchen Zauberkreis geräth, dem werden sie sichtbar, und er ist in ihre Ge-

walt gegeben, doch schaden sie ihm nicht, sondern necken ihn nur.[237] Die Elfen oder Elfenkönige, die besonders gern die jungen Mädchen in Schrecken setzen, sind sehr gefürchtet auf Seeland. Hier giebt es auch ein Elfenkönigstück, das jedoch der Kundige nicht gern spielt; denn wenn es ertönt, wird, wie bei dem Schalle des Oberonshorns, Alt und Jung, ja selbst das Leblose zum Tanze getrieben; der Geiger aber kann nicht aufhören, wenn er nicht das Stück genau rückwärts zu spielen versteht, oder wenn ihm nicht jemand von hinten die Saiten der Violine zerschneidet.[238] Welch ein reicher Stoff liegt in allen diesen Sagen für die pantomimische Dichtung: in dieser romantischen Welt wird bei gehöriger Behandlung durch das Stummsein die Wahrscheinlichkeit nicht mehr verletzt; jedes geredete Wort vielmehr würde die Illusion vernichten. Hier wird der Tanz, innig mit der Handlung verflochten, stets natürlich eintreten, wird nicht, wie selbst in den besten[239] Noverreschen Ballets, die Entwickelung der dramatischen Fabel störend unterbrechen. Die enge Begränzung der Gebehrde, der gänzliche Mangel des ruhigen Dialogs können hier nicht fühlbar werden, und man wird die scenische Handlung überall ohne Schwierigkeit auffassen, weil es hier nicht nöthig ist, den Kreis des pantomimisch Darstellbaren in irgend einer Weise zu überschreiten. Diese stete Beachtung der Gränze ist nebst manchen früher bereits angegebenen[240] Hülfsmitteln, wie zum Beispiel die sichtbare Verbindung mit dem äußeren Freude oder Schmerz erregenden Objekt, der sicherste Weg zur allgemeinsten Deutlichkeit der Pantomime. Dieselbe bedarf, wenn man die Sphäre ihres Ausdrucks stets gehörig beachtet, keiner erläuternden Deklamation hinter der Scene, wie es Rousseau sonderbarer Weise verlangt. Auch hat die reine Mi-

237) Rühs Edda. S. 15.
238) Ebendaselbst. S. 16.
239) Vergl. Allg. Encycl. v. Ersch u. Gruber Art. Ballet.
240) S. Abhandl. V.

mit nicht nöthig, nur ganz allgemein bekannte Sujets für sich zu wählen, oder nur die alltäglichsten Begebenheiten des Lebens nachahmend darzustellen. Eben so braucht sie auch nicht, wie Noverre und Andere es gethan haben, die beliebtesten Bühnenstücke, deren Verse jedermann auswendig weiß, verkrüppelt nachzubilden: sie kann unter den oben angeführten Bedingungen vollkommen selbstständig dramatische Werke dichten zur allgemeinen Verständlichkeit. Engel sogar, der, wie schon früher erwähnt ist, der reinen Mimik zu enge Gränzen setzt, gesteht derselben noch diese Kraft zu, indem er sagt: „auch solche Stücke, die nach „Art der Lust und Trauerspiele eine eigene Verwicke„lung spinnen, den Knoten schürzen und auflösen, lassen „sich pantomimisch ausführen, ohne daß zur Verständigung „des Zuschauers mehr als selbst der richtige Ausdruck der „Empfindungen nöthig wäre.“ [241]) Wird dieser in einer die Gränzen der reinen Mimik sorgsam beachtenden Composition gehörig wiedergegeben von den darstellenden Künstlern, so bedarf die scenische Handlung schlechterdings keines weitläuftigen Scene für Scene erläuternden Programms: [242])

241) Engel Mimik Th. II. S. 22.

242) Noverre verlangt ebenfalls, daſs jedes Ballet schlechterdings ohne Programm in der Hand verstanden werden soll, (T. I. I. II.) dessenungeachtet aber findet man in seinen Compositionen nur zu häufig solche Scenen, die ganz auſser dem Kreise des mimischen Darstellbaren liegen. In dem berühmten Ballet Adele von Ponthieu heiſst es zum Beispiel in der ersten Scene des zweiten Aktes: Adele profite de l'instant ou elle est seule, pour écrire a Raymond. Elle l'engage à se déclarer à son père; elle lui promet de mettre tout en usage pour le flechir, et pour le déterminer à rompre l'hymen malheureux, qui doit l'arracher pour toujours à ce qu'elle aime. Elle confie ce billet à une de ses femmes, dont elle connoit la fidelité et le zèle etc. — Wie soll der Schauer wohl hier den wichtigen Inhalt des Briefes erfahren? Was soll der Componist mit dieser Scene anfangen? Welchen Stoff bietet sie der Darstellerin zur schönen Entfaltung eines plastischen Ausdrucks? der bei Lesung eines gewissen Briefes an einem andern Orte sichtbar werden soll in folgender merkwürdigen Weise: la crainte s'empare du coeur de Clytemnestre; une sueur froide imprime sur ses traits une paleur mortelle (?); elle ne peut se déterminer à lire ce fatal billet. (la mort d'Agamemnon act. I.

der Titel der pantomimischen Dichtung, die Kenntniß der handelnden Personen und eine kurze Angabe des Inhalts, die ihre Stelle füglich auf dem Anschlagezettel finden kann, genügen vollkommen zur durchgängigen Verständlichkeit. Diese ist in den lebenden Bildern der Pantomime fast eben so schwierig zu erreichen, als in den todten Schöpfungen der Malerei: deren sprechendste Werke bleiben bei Compositionen von größerem Umfange dunkel ohne die vorherige genaue Kenntniß des dargestellten Gegenstandes. Daher haben die größten Meister im Ausdruck der Gebehrden, sogar ein Raphael, [243] Annibal, Carracci u. a. m., in ihren Bildern hin und wieder die Schrift anwenden müssen zu näherer Erläuterung. Auch in der Pantomime hat man sich nicht selten dieses Mittels zur leichteren Verständlichkeit bedient, [244] doch dürfte dasselbe streng genommen eben so selten anzuwenden sein, als in der zusammengetragenen Balletmusik jene Arien, deren allgemein bekannte Texte

---

sc. 3) Aehnliche Züge und ganze Scenen, die passende Seitenstücke bilden zu dem in der vorigen Abhandlung mitgetheilten Gardelschen Ballet, kann man unter andern noch finden an folgenden Stellen: Nov. oev. compl. T. I p. 201. III. 68. 199. 201. 220. IV. 185. 203. etc.

243) Vergl. Richardson traité de la peinture et de la sculpture T. I. p. 89.

244) Noverre läßt in seinem Ballete „die Danaiden" sonderbar genug eine Hand erscheinen, die vor den Augen des entsetzten Danaus folgende Worte mit feuriger Schrift an die Wand schreibt: tremble, un fils d'Egyptus, va regner à ta place. Das hörbare Wort sogar wird in dieser Scene, als nehmlich der drohende Schatten Gelamors erscheint, höchst unpassend angewendet: Noverre sagt: pour donner a l'action un caractère plus effrayant, un chanteur dérobé par le groupe de sculpture au devant du quel l'ombre apparoit, articule ces mots: „frémis tyran, la mort t'attend." — Den hörbaren Ausdruck duldet selbst im komischen nicht einmal ein anderer Kenner der mimischen Kunst; er sagt: wenn Harlekin oder Pierrot im Ballet bisweilen ein Lachen, einen Ton des Scherzes oder der Lust, ein Zungenschnalzen oder Zwitschern hören lassen, so erinnert dies an den Taubstummen und wird dadurch entweder unangenehm, oder stört die Täuschung; denn man sagt sich, daß der Pantomime sich nur stumm stelle. (Seckendorf Vorl. üb. Decl. u. Mimik Th. II. S. 4.)

eine erläuternde Beziehung haben sollen zur dargestellten Handlung. Will man sich dieses Effektes ja einmal bedienen, so sei das Lied, ganz abgesehen vom Text, angenehm für das Ohr, und vor allen Dingen passend zu der mimischen Situation; unter welcher Bedingung denn im Komischen besonders einige Wirkung dadurch zu erreichen sein wird. Wenn zum Beispiel ein alter Filz, ergriffen von der Allmacht der Liebe, sich im bunt grotesken Putze seiner Schönen nähert, und ihr in sprachloser Verlegenheit unter den zärtlichsten Gebehrden einen Blumenstrauß darreicht, so mag die charaktervolle mit genialischem Humor gespielte Musik der Arie: „ein Mädchen oder Weibchen, wünscht Papageno sich," hier sehr wirksam einzulegen sein, sowohl für den komischen Effekt, als auch für die allgemeinere Verständlichkeit. Diese wird übrigens in dem Ballet jederzeit abhängig sein von dem Grade der Bildung, der Kenntnisse, und des Kunstgefühls, den der Zuschauer mitbringt. Jedes Theater-Publikum besteht aus einer gemischten Masse von Gebildeten, Halbgebildeten und Ungebildeten, man kann also unmöglich ein Ballet für die Fassungskraft aller Schauer berechnen; Schütz sagt vielmehr: ein jeder verstehe davon sein Theil, wie es ja ebenfalls nur geschieht in den anderen dramatischen Dichtungen, zum Beispiel in Göthe's Tasso, Schiller's Braut von Messina u. a. m. [245] Wer indessen nur einigen Sinn mitbringt für die schöne Kunst der reinen Mimik, der wird sicher den poetischen Reichthum auffassen in den mimischen Gebilden eines Galeotti, [246] wird tief ergriffen werden von

245) Allg. Encycl. v. Ersch u. Gruber Art. Ballet.

246) Vincenzo Galeotti Königl. Dänischer Balletmeister und Ritter des Dannebrog-Ordens war 1739 zu Verona geboren und starb 1817 zu Koppenhagen. Friedr. Schütz sagt von demselben: „obgleich der Ritter Goleotti nie eine Zeile „in Versen geschrieben hat, so ist er doch gewiß einer „der poetischsten Köpfe seiner Nation; eben so stellt er in „der Ausführung seiner Ballets den ganzen Geist eines „höchst trefflichen bildenden Künstlers dar. In beiden Beziehungen steht er daher auch weit über Noverre." — Dieser nennt sich (oeuv. comp. II. 165.) ganz wohlgefällig selber

der Genialität seiner rhythmisch-plastischen Compositionen. Zum näheren Belege des Gesagten folge hier aus dessen großem Ballete „Blaubart" der erste Akt, welcher dem Auge des Zuschauers einen bedeutungsschweren Traum bildlich vorüberführt, der gleichsam ein Prolog der folgenden Handlung, dem grausigen Wüthrich seinen nahen Fall prophezeit. „Blaubart liegt in der Nacht vor seiner auf „den folgenden Tag bestimmten Vermählung mit der Isaura „(die hier nach dem Inhalt der ursprünglichen Fabel ein „armes Hirtenmädchen ist) in seinem Schlafgemach auf „einem antiken Ruhebette, vor dem auf einem Tische sein „Schwert, seine Krone und Scepter liegt, und eine Nacht„lampe brennt. Auf einem anderen Tische befinden sich „die für Isauren bestimmten köstlichen Brautgeschenke, und „mehrere Schlüssel, worunter auch der verhängnißvolle gol„dene zu dem geheimen Kabinette ist. Die Glocke schlägt „zwölf Uhr. Jetzt erscheinen nach einander hinter einem „Flor die Geister seiner ermordeten Frauen, umkreisen ihn „im magischen Geistertanz mit drohenden Gebehrden, zei„gen ihm ihre empfangenen Wunden, das mit ihrem Blute „befleckte Tuch, und führen endlich die Isaura in ihrer „Hirtinnentracht, mit Rocken und Spindel beschäftigt her„vor, ihm andeutend, daß diese sich an ihm rächen werde. „Sie führen Isauren zu den Geschenken, sie wirft ihren „Rocken weg, putzt sich mit mädchenhafter Eitelkeit selbst„gefällig vor dem Spiegel, schmückt sich mit Krone und „Scepter, und tanzt ein allerliebstes heiteres Solo. Die „Geister zeigen ihr jetzt die Schlüssel, und treiben sie ge„waltsam mit dem goldenen nach dem Kabinet. Isaura „öffnet die Thür, und geht von den Geistern begleitet hin„ein. Nun folgt eine kurze Pause, in der Blaubart aus

---

den Schakespear seiner Kunst; einen gerechteren Anspruch auf diesen Namen hat indessen Galeotti, der den Macbeth und Romeo mit grofser Meisterschaft mimisch nachgedichtet hat. (Vergl. Fr. Schütz Beitrag zur Gesch. u. Theorie der mimischen Kunst. — Zeit. f. d. eleg. Welt, Jahrg. 1815. No. 169 u. f.)

„seinem angstvollen Schlafe erwacht, mit der Lampe das „Zimmer beleuchtet, und da er niemand erblickt, mit der „Pantomime des Träumens wieder einschläft. Plötzlich „stürzt Isaura von den Geistern triumphirend verfolgt, „bleich und athemlos wieder heraus. Sie wirft den Schmuck „von sich, tritt die Krone mit ihren Füßen, wirft sich ver„zweifelnd an die Erde, rafft sich dann wieder auf, er„greift ihren Rocken wieder, und sinkt in betender Stel„lung nieder, den Himmel um ihre Rettung schmerzlich „anflehend. Jetzt nähern sich die Geister der Frauen, die „bis dahin eine herrliche malerische Gruppe hinter ihr ge„bildet, der unglücklichen Isaura wieder, führen sie an das „Bett, und geben ihr das Schwert Blaubarts in die „Hand, mit der Pantomime ihn zu tödten. In dem Au„genblick aber, da sie das Schwert nun über ihn zückt, „schlägt die Glocke ein Uhr. Die Geister und Isaura ver„schwinden im Nu; Blaubart fährt erschreckt aus seinem „Schlafe auf, und — der Vorhang fällt." [247])

Aus der bisherigen Entwickelung der näheren Gesetze, die in der pantomimischen Composition vornehmlich zu berücksichtigen sind, geht unbezweifelt hervor, daß das weite Gebiet des Romantischen die eigentliche Sphäre des Ballets ist. Wenn daher Noverre sich so ganz entschieden gegen diese Art der mimischen Dichtung erklärt, [248]) so giebt er hier den sprechendsten Beweis, wie wenig er eigentlich eingedrungen ist in das wahre Wesen seiner Kunst. Ihm sind sonderbar genug die rein geschichtlichen [249]) Stoffe zum

247) Fr. Schütz a. angef. O.

248) Il est heureux sans doute pour les progrès de la danse en action, qu'il y eut quelques maitres de ballets que leurs fautes et leurs chutes corrigent insensiblement; — ils abandonnent le Romanesque pour se livrer à des compositions moins fantastiques, plus nobles et plus sages. (Nov. oeuv. comp. II. 125) La Barbe-bleue et le Petit-Pouchet n'attendrissent que les enfans: — Moins de féerie, moins de merveilleux, plus de verité, plus de naturel, et la danse paroitra dans un plus beau jour. (Nov. oeuv. comp. I. 94. 95.)

249) Le sujets puisés dans l'histoire sont ceux, qui peuvent fournir à l'art pantomime les plus riches images et

Ballet die liebsten, weil sie ihm am brauchbarsten erscheinen für das Tragische, das er besonders geeignet hält [250] zur ausdrucksvollen Belebung der pantomimischen Kunst. Dieser Meinung sind auch noch mehrere andere Kunstrichter; einer derselben zum Beispiel sagt: „die tragische Gattung „ist entschieden zum Ausdruck des Tanzes die geschickteste; „sie gewährt große Gemälde, edle Stellungen und glückliche Theatercoups, und da die Leidenschaften der Helden „stärker sind, als die Leidenschaften gewöhnlicher Menschen, „so wird die mimische Handlung dadurch wärmer, wahrer, „verständlicher." [251] Die Rasereien der Merope, die Thränen der Andromache, der Zorn Achills, die Zärtlichkeit der Ariadne, die Wuth des Orest, die Beängstigung der Hypermnestra, das Verlassen der Armida, dies sind die großen Quellen menschlicher Gebehrden und folglich auch der pantomimischen Kunst. Alle diese Stoffe müssen indessen so sorgsam behandelt werden, daß dadurch vornehmlich nur ein lyrisches Interesse erregt wird, welches besonders durch Handlungen entsteht, in denen Leidenschaft mit Leidenschaft, und Natur mit Natur um den Preis ringt. Das moralische Interesse, welches sich gern den heroischen Handlungen beigesellt, genügend zu unterhalten, ist die Aufgabe der höheren Tragödie: Unvollkommenes nur leistet nothwendig hierin die rein mimische oder plastisch-dramatische Dichtung. Deshalb empfiehlt dafür ein anderer Kunstrichter [252] besonders die allein auf lyrisches Interesse gegründeten Handlungen des Pastoralballets. Hier sehen wir frohen Menschen, hoch beglückt von den seligen Empfindungen der Liebe, arglos heitere Kinder der Natur, die ihre Freude natürlich auszudrücken streben im munter dahinströmendem Tanz. Hätt' ich nur, meint, seine höchsten Wün-

les plus grands moyens d'expression. Nov. oeuv. compl. T. II. p. 149.

250) Noverre l. c. T. I. p. 17.

251) Pölitz Aesthetik Th. II. S. 598.

252) Bendavid Beitr. zur Kritik des Geschmacks S. 252.

sche aussprechend, der sikulische Hirt, die Schätze des Krösus; mit neuen amykläischen Sohlen stände ich dann, ein festlich geschmückter Tänzer [253] zu Seite der Geliebten. Gern mag auch die ländliche Schöne harmloser Freude voll ihren theuren Damötas erblicken in schöner ausdrucksvollster Bewegung, sie fordert ihn daher fröhlich auf zu nachahmendem Tanz; [254] oder sie führt, gleich der vorhin erwähnten Hirtin Daphnis, im Ausbruch jugendlich heiterer Lust diesen selber auf zur Ergötzung des Freundes und des Reigen kundigen [255] Alters. In diesen bukolischen Scenen kann jene schöne Schalkhaftigkeit sich höchst anmuthig offenbaren, die nach Hogarth [256] das eigentliche Wesen des Tanzes, und besonders des weiblichen ausmacht. Wenn Galathea scherzend den Apfel nach dem liebenden Schäfer wirft, und dann dem Gebüsche zueilt, um in der Flucht nur aufmerksamer noch beobachtet zu werden, [257] so ist dieses neckende Spiel unendlich reizend im pantomimischen Ausdruck. Jene Mischung von Hartnäckigkeit und liebenswürdigen Muthwillen; jene unwillkührlichen Ausbrüche der zärtlichen Empfindung unter dem Schein des Widerstandes; jenes leichtfertige und doch so holdselige Lächeln verheißender Gewährung; kurz alle die dem Worte unaussprechlichen Zauber der Liebe kann die Gebehrde reizend enthüllen in jener Scene, deren schalkhafte Flucht beseelt wird von inniger Sehnsucht, verfolgt, gehalten, umfangen zu werden. So liefert für die orchesische Dichtung die idyllische Welt unbezweifelt mannigfachen Stoff, der sich denn auch ebenfalls finden muß im Gebiet des Komischen, das da noch reicher sein soll an Mustern, als die

253) Theocrit. Id. X. v. 36.

254) Virgil Bucol. ecl. V. v. 72.

255) Longi Pastoral. l. c.

256) Zergl. d. Schönheit S. 87.

257) Malo me Galathea petit formosa puella;
Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.
Virgil Ecl. III. v. 64.

ernste besonders die heroische Pantomime.[258] Allerdings besitzt die reine Mimik eine hohe Kraft zur Darstellung des wahrhaft Komischen;[259] dasselbe verlangt aber wie das Tragische eine höchst sorgsame artistische Behandlung. Die Ballete dieser Art müssen, in so fern sie noch auf den Namen einer wirklichen Kunstform Anspruch machen wollen, zunächst alle allgemeinen Gesetze der Lustspieldichtung auch als die ihrigen anerkennen, und vor allen Dingen halten auf eine durchgeführte Einheit des Styls. Wie in dem Lustspiel das Komische nicht mit dem Burlesken vermischt werden soll — ein Fehler, in den unsere neuesten Lustspieldichter sehr häufig verfallen — eben so wenig darf auch der komische Tanz überspielen in das Gebiet der Groteske. Die Tänze dieser letzten Classe stellen nach Sulzer eigentlich nur ungewöhnliche Sprünge und seltsame närrische Gebehrden, Lustbarkeiten und Abentheuer der niedrigsten Classe der Menschen dar.[260] Der gute Geschmack kommt zwar dabei wenig in Betrachtung, dennoch aber sind auch hier noch Gränzen zu beobachten, die von den sogenannten Grotesktänzern nur zu häufig überschritten werden. Ihr ewiges Schlagen und Stoßen, das lange Herumwälzen auf der Erde, die gefräßige Gier, die im Ausdruck des Hungers noch an dem Knochen nagt, und viele ähnliche Bewegungen, welche thierischen Affekt oder thierische Begier ausdrücken, sind vernichtend für die menschliche Freiheit und Würde,[261] und sollen daher in keiner Form auf der Bühne sichtbar werden. Das Schickliche und Wohlgefällige zeichnet überall streng die Gränze der höheren komischen Pantomime; ihr Minenspiel werde nie durch widrige Uebertreibung zur Grimasse, ihre Gebehrde nicht zu einem eigentlich charakterlosen nur das Lachen auf jede

258) Vergl. St. Arteaga Gesch. d. ital. Oper Th. II. S. 475.
259) Vergl. Abhandl. V. cit. No. 211.
260) Sulzer Th. d. sch. K. art. Tanz.
261) Vergl. St. Schütz. Versuch einer Theorie des Komischen. S. 262.

Weise bezweckenden Zerrbild. Der ächt komische Tanz sei lebhaft in seinen Bewegungen und Sprüngen, und zeige auch in den künstlichsten Schritten die höchste Gewandheit und Leichtigkeit. Sein Ausdruck falle überall lebhaft in die Augen, und als Grundcharakter offenbare sich hier jederzeit ein fröhlicher Muthwille. Die stehenden komischen Personen der italiänischen Pantomime, ein Harlequin, Pierrot, Polichinel und Skaramuz sind in ihrer Weise von außerordentlicher Wirkung. Sie treten auf als bestimmte Charaktere, die, dem Schauer genau bekannt, nach ihrer besonderen Eigenthümlichkeit in die Handlung eingreifen, und die in ihrer Erscheinung an sich schon höchst lächerlich sind durch ihre ganz originellen, ihnen genau vorgeschriebenen Bewegungen, deren Linien in Hinsicht auf ihre komische Wirkung ein Kunstkenner folgendergestalt charakterisirt: „Die Stellungen des Harlekins sind sinnreich aus „gewissen kleinen geschwinden Bewegungen des Kopfes, „der Hände und der Füße zusammengesetzt. Einige derselben entwickeln sich aus dem Körper als in geraden Linien, „oder drehen sich in kleinen Zirkeln herum. — Skaramuz ist seinem Charakter gemäß, gravitätisch abgeschmackt „in unangenehm übertrieben ausgedehnten Bewegungen „von unnatürlichen Längen und Linien. Es scheint, daß „diese beiden Charaktere ausgedacht worden, indem man „einen vollkommenen Gegensatz von Bewegungen vorgesetzt hat. — Pierrots Bewegungen und Stellungen bestehen hauptsächlich aus perpendikularen und parallelen Linien; „und so sind dessen Figur und Kleidung. — Pulchinello „ist drollig, weil er das Gegentheil von aller Schönheit „ist, sowohl in der Bewegung als in der Figur. Die „Schönheit der Mannigfaltigkeit ist gänzlich und komisch „in jedem Stück von seinem Charakter ausgeschlossen. Seine Glieder erheben sich und fallen fast alle zusammen zu „gleicher Zeit in parallelen Richtungen, gleich als ob seine „Gelenke, deren er weniger, als gewöhnlich ist zu haben

„scheint, nicht besser als Thürangeln wären.“[262] Der Hauptzug in dem Wesen des Polichinell ist linkische Dummheit, gepaart mit dem Streben sich auf gewisse Weise geltend zu machen als Mensch von Bedeutung. Der Ursprung dieser komischen Person ist übrigens sehr alt; Polichinell scheint in gerader Linie abzustammen von jenem bereits erwähnten Maccus oder weißen Mimus der Alten. Pierrot, eine neuere Erfindung des italiänischen Theaters zu Paris, vereinigt die Kleidung des Polichinell mit dem Charakter des Harlequin;[263] naive Späße, Affereien und komische Streiche sind ihm eigen in dieser Verschmelzung. Harlequin selbst, der alte Mimus centunculus, muß als verschmitzter Spaßmacher die höchste Gewandheit haben in drolligen Purzelbäumen, in lustigen Sprüngen und Tänzen, welche seinem eigentlichen Charakter durchaus wesentlich sind:[264] er eignet sich also, gleich dem Pierrot, ganz besonders zur komischen Person in den rein mimischen Darstellungen. — Als die eigentliche Sphäre derselben betrachteten, wie wir gesehen haben, manche Kunstrichter das Komische; einige das Tragische; andere noch wiederum das Idyllische: aus dem bisher Gesagten geht indessen wohl genügend hervor, daß die Kunst der reinen Mimik wahrhaft ästhetische Leistungen hervor zu bringen im Stande ist, sowohl im Romantisch-Tragischen als im Komischen und auch im Pastoral-Ballet. Zur letzten Gattung werden noch die sogenannten Anakreontischen Ballets zu rechnen sein, unter denen Didelots Zephyr und Flora wohl zu betrachten ist als die gelungenste Composition. Noverre, der von dieser Art der scenischen Tanzspiele ausführlicher handelt, sagt unter andern: das anakreontische Ballet verlangt mannigfachen Reichthum der Scenen, und angenehme Situationen und Gemälde. Amor selbst möge mit zartester Empfindung dieselben zeichnen, die Grazien aber sollen

262) Hogarth Zerglied. d. Schönheit. S. 87.
263) Vergl. Flögel Gesch. des Groteskekomischen S. 53.
264) Riccobini Hist. du theatre italien T. I. p. 310.

sie ausmalen. Alles muß hier leicht und anmuthig sein, muß den Charakter an sich tragen, der schuldlosen Liebe und des lautersten Frohsinns. — [265] Die früher schon erwähnten [266] didaktischen oder moralischen Ballets, von denen uns Noverre einige Muster hinterlassen hat, [267] sind sicher eben so schlecht, als die allegorischen, denen Rousseau mit Recht den untersten Rang anweist. [268] Allenfalls mögen dieselben noch zu brauchen sein bei feierlichen Veranlassungen; wo sie sich denn zur wahren scenischen Tanzkunst etwa verhalten, wie das allegorische Gelegenheitsstück zur dramatischen Poesie. — Eine andere Gattung der Schautänze bilden endlich noch die seit einigen Jahren beliebten Kinderballets, welche aufgeführt werden von den Eleven der bei den großen deutschen Theatern bestehenden Tanzschulen. In so fern die Leistungen derselben betrachtet werden als ein öffentliches Examen zur Aufmunterung der Schüler und Schülerinnen, und wenn ihren Darstellungen ein arglos heiterer Stoff zum Grunde liegt, etwa wie das bekannte Kinderballet „Chevalier Dupé;" so mag ihr Erscheinen auf der Bühne wohl hin und wieder einmal zu dulden sein. Wenn wir aber im wirklich pantomimischen Tanz ein eilfjähriges Pärchen allen Ausdruck der Liebe und Zärtlichkeit, des Hasses und der Eifersucht nachahmen sehen, so ist dieses unnatürliche Vorgreifen der psychischen Entwickelung nach unserer Ansicht eben so sehr gegen die Sittlichkeit als auch gegen die Schönheit. Es ist das Kinderballet keinesweges zu betrachten als ein lebendiges Gemälde im verkleinerten Maasstab. Dieses müßte uns überall noch richtige Proportionen und natürlich wahren Ausdruck zeigen; jenes dagegen treibt aber nur ein unangenehmes Spiel mit unreifen nichts sagenden Gestalten und

265) Noverre oeuv. compl. T. II. p. 227.

266) S. Abhandl. V. cit. No. 225.

267) Noverre l. c. p. 223.

268) Le pire sorte de Ballets est celle, qui roule sur des sujets allegoriques, et ou parconsequent il n'y a qu'imitation d'imitation. Rousseau Dict. de Musique, Art. Ballet.

häßlichen Formen, wie sie zum Beispiel in übergroßen Füßen, knochendürren Gliedmaßen u. s. w. der Natur größtentheils eigen sind auf jener Stufe der Entwickelung. Die daraus nothwendig entspringenden anmuthlosen und eckigen Bewegungen, der Ausdruck der wilden Eifersucht auf dem Gesichte eines unbärtigen Knaben können unmöglich als pantomimische Kunstwerke erscheinen in den Augen eines nur einigermaßen gebildeten Schauers, der bei allem Kunsttanz sich in sittiger Reinheit erfreuen mag der erhabenen menschlichen Schöne, belebt vom stillen Zauber ausdrucksvoller rhythmisch-plastischer Bewegung.

Alle Schönheit der pantomimischen Dichtung, deren verschiedene Gattungen nunmehr im kurzen Ueberblick näher betrachtet sind, geht indessen durchaus verloren, wenn die dramatischen Tanzspiele nicht meisterhaft dargestellt werden von wirklichen Künstlern: daher muß denn hier nothwendig einiges gesagt werden über die erforderlichen Anlagen und über deren Ausbildung zur mimischen Kunst. Diese hat zunächst im allgemeinen betrachtet einen sehr weiten Umfang; Bouterwek sagt: „von den rhythmischen Bewegungen des Körpers an, aus denen die Tanzkunst entsteht, bis hinauf zur Vollendung der eigentlichen Schauspielkunst durch Deklamation und Gesang, lassen sich eine Menge mimischer Künste denken, die keine besondere Namen haben, und auch keiner bedürfen. Denn Jeder, wer zu Fuß oder zu Pferde, auf dem Theater oder auf der Kanzel oder in Gesellschaften repräsentirt, wie es die Franzosen nennen, das heißt, einen gewissen Charakter durch seine Person absichtlich darstellt, treibt eine mimische Kunst." [269] Hierzu nun werden überall, wenn der Eindruck nicht geschwächt, oder die Repräsentation, wie es so oft der Fall ist, höchst lächerlich ausfallen soll, gewisse körperliche Anlagen bedingt, deren Anforderung um so unerläßlicher wird, je mehr sich die mimische Kunst vom prak-

269) Bouterwek, Aesthetik. S. 285.

tischen Leben entfernt, und hinauf steigt in ein freies rein-ästhetisches Gebiet. „Es giebt Menschen, die von Natur „aufgelegt sind, immer die angenehmsten reizendsten Stel„lungen und Bewegungen aller Gliedmaßen zu treffen; „alles lenkt sich bei ihnen nach dem besten Geschmack. So „müssen vollkommene Redner und vollkommene Schauspie„ler gebildet sein.“ [270] Maaß betrachtet auch sogar bei dem Redner die Schönheit des Körpers noch als eine höchst wünschenswerthe Eigenschaft; [271] demnach wird man sie wohl ganz unbedingt ansehen dürfen als unerläßliche Bedingung für den pantomimischen Künstler. Lucian sagt: was die körperlichen Eigenschaften des Tänzers anbetrifft, so braucht man nur auf den Kanon des Polyklet zu verweisen; der ganze Bau und Wuchs muß die wichtigsten Verhältnisse das Bild des schönsten Ebenmaaßes darstellen. [272] Der Reiz in der tanzenden Person ist bei der Tanzbewegung das, was der schöne Klang eines Instruments in der Musik ist: auf die vortheilhaften äußeren Anlagen der Eleven sollte also nothwendig sehr gesehen werden bei Aufnahme derselben in die höheren Tanzschulen; und diese müßten denn besser eingerichtet werden, als sie bis jetzt irgend wo zu finden sind. Mechanisch und geistlos wird der künftige Tänzer während der Zeit des Unterrichts dressirt zu allen möglichen Cabriolen; niemals aber ist dabei die Rede von wahrer mimischen Kunst, und von einer wissenschaftlichen und künstlerischen Ausbildung, ohne die doch, wie früher bereits näher dargethan worden ist, in diesem Kunstgebiet schlechterdings nichts Großes geleistet werden kann. Der Pantomime, dessen Kunstschöpfungen in mancher Hinsicht selbstständiger erscheinen als die des Schauspielers, [273] soll sein Aeußeres ganz und gar in die

270) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Bewegung.

271) Maafs Grundr. d. allg. u. bes. Rhetorik. S. 174.

272) Lucian de saltatione p. 303. ed. Reitz.

273) Le pantomime est tout à l'expression du geste; ses mouvemens ne lui sont point tracés; la passion seule est son guide. L'acteur est continuellement le copiste du poe-

Gewalt seines Inneren bringen,[274] Selbstverläugnung des Künstlers in seiner äußeren Erscheinung ist also das erste Bedingniß zu einer objectiven mimischen Darstellung, und dies ist eine hohe Kunstaufgabe, die geistige Bildung erfordert, die man nicht allein erwirbt durch beständiges Bücken und Strecken der Beine. Weiter kann indessen der künftige Tänzer nicht viel mehr lernen bei seinen Lehrern, die im Allgemeinen auch nicht entfernt dem schönen Bilde entsprechen, das ein Heros der mimischen Kunst so höchst gelungen entwirft von einem denkenden Tanzmeister.[275] Wenn dieser klare Begriffe hat von seiner Kunst, so kann er sehr viel wirken, kann, wie Schiller sagt, unstreitig der wahren Grazie sehr zu Hülfe kommen, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft, und die Hindernisse wegräumt, welche die Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen.[276] Auch die verschiedenen körperlichen Anlagen sind sorgsam zu berücksichtigen, dürfen weder im höheren noch im niederen Tanz nach ein und derselben herkömmlichen Weise[277] behandelt werden von dem einsichtsvollen Tanzlehrer. Seine Kunst läßt sich wie ein bekannter Forscher im Gebiet der allgemeinen Menschenbildung sagt, eben so wissenschaftlich behandeln, als die Philologie, begreift einen ziemlichen Um-

te; le Pantomime est original. — Marmontel Elemens de Litterature Art. Pantomime.

274) Treffliche allgemeine Regeln für den Mimiker, sowohl zur Erlangung jener nothwendigen Selbstbeherrschung, als auch zur Ausbildung seiner körperlichen Anlagen überhaupt, finden sich in Seckendorfs Vorlesungen über Declamation und Mimik. Th. II. S. 98.

275) S. Hoftanzmeister Mereau dargestellt von Iffland (Berl. Dam. Kalend. Jahrg. v. 1805.

276) Schiller über Anmuth und Würde (Kl. pros. Schr. Th. II. S. 260.

277) On ne me fera jamais croire que les memes attitudes, les memes pas, les memes mouvemens, le memes gestes, les memes danses conviennent à une petite brune vive et piquante, et a une grande belle blonde aux yeux languissans. Quand donc je vois un maitre donner exactement a toutes deux les memes leçons, je dis: cet homme, suit sa

fang von Kenntnissen, und erfordert viel Beobachtungsgeist. [278] Solche Lehrer würden denn auch wirkliche mimische Künstler zu bilden im Stande sein; aus Mangel an gehöriger Ausbildung wissen aber die größtentheils aller philosophischen Begriffe von ihrer Kunst beraubten Tänzer nicht einmal zu unterscheiden, was zu einem künstlichen Tanze, oder zu einer nachahmenden Kunst gehört. Sie haben keine Idee von der höheren Einheit einer dramatischen Handlung, kümmern sich auch nicht sonderlich darum, denn sie kennen kein höheres Kunstziel als das, sich selber recht oft tanzend und springend, battirend und pirouettirend zu produciren. [279] Alle Klassen der mimischen Künstler streben besonders nach dem Beifall der Welt, und bei ihnen ist natürlich die Eitelkeit sehr groß, weil sie sich selbst als Kunstwerke ausstellen: Eitleres aber kann es, den ausübenden Tonkünstler [280] etwa noch mitgerechnet, nichts geben als die Klasse der Tänzer. Kleinliche Gefallsucht ist der einzige Sporn ihrer Leistung; der Beifall der Menge reißt den scenischen Tänzer trunken dahin: fremd aber ist ihm die wahrhafte Begeisterung, die auch dem mimischen Künstler noch innwohnen kann in dem erhebenden Gefühl der Meisterschaft seiner wahrhaft ästhetischen Lei-

routine, mais il n'entand rien a son art. Rousseau Emil Th. III. p. 347.

278) R. Becker. Deutsche Zeitung Jahrj. v. 1789 S. 95.

279) Chaque danseur se croit un etre a part et privilegié. Il veut avoir le droit de paroitre seul deux fois dans quelque Piece qu'on mette au theatre. Il penseroit n'avoir pas dansé, s'il n'avoit ses deux entrées particulieres. Il les ajuste toujours a sa mode et sans aucune relation directe ou indirecte au plan general, qu'il ignore, a qu'il ne s'embarrasse pas guere de connoitre. Cahusac Hist. de la Danse T. III. p. 126.

280) Der Musiker ist wie Seckendorf meint der leichtsinnigste von allen Künstlern: wie seine Töne verhallen, so springt auch die Seele von Empfindung zu Empfindung. Derselbe macht indessen auch nur zu häufig dem Tänzer in Absicht auf die Eitelkeit noch allenfalls den Rang streitig: die Selbstgefälligkeit und Arroganz eines geschickten Klavierspielers oder sonst eines anderen Virtuosen, sind bisweilen so unerträglich dafs man sich seiner Kunst gern und

stungen. Zu diesen darf der Dichter wie auch der Maler und Bildner die frei erscheinende Stunde der höheren Weihung benutzen; den Mimen aber in seiner gänzlichen Selbstverläugnung ruft die bestimmte Minute des hinaufrollenden Vorhangs zur Begeißerung. Beseelt ihn diese aber alsdann wahrhaft, so werden — da ihr Produkt gleichzeitig und ungeschwächt mit dem Augenblick der feurigsten Belebung erscheint, indem die Person des scenischen Künstlers selbst sein darstellendes Kunstmittel ist — seine lebenvollen Darstellungen dafür aber auch tiefer ergreifen, als die Leistungen irgend einer anderen Kunst. Es hat auch in den pantomimischen Dramen sowohl älterer als neuerer Zeiten nicht gemangelt an reichlich fließenden Thränen [281] der allmählig ergriffenen Schauer; bei Gelegenheit einer Darstellung von Galeotti's Ballet „Romeo und Julia" sagt Schütz unter andern; „nie habe ich lebendiger die sie„gende Gewalt des mimischen Ausdrucks über den redne„rischen empfunden, als hier in dieser Scene von Romeos „erstem Wiedersehen seiner Julia, wo ich ganz fühlte, daß „das tiefste und geheimste Leben unseres Gemüths sich „überall nur mimisch ganz offenbaren lasse, daß jeder Zu„satz von eigentlicher Rede hier nur störend sein konnte. — „Solche Momente wie dieser, wo Galeotti die beiden Lie„benden auf einander zufliegend, nun mit einemmal in der „reizendsten Stellung von Amor und Psyche verschlungen, „eine den Zuschauer unbeschreiblich ergreifende Pause lang, „in der er selbst die Schläge ihrer Pulse zu vernehmen „wähnt, stehen läßt; oder wo die verzweifelnde Julia sich „über den sterbenden Romeo stürzt, und mit einem un„aussprechlich zarten Ausdruck des tiefsten Schmerzes, ihm „das Gift von den Lippen küssen will, um mit ihm zu „vergehen:" [282] solche Momente müssen denn allerdings

willig begiebt, um nur mit seiner Persönlichkeit in keine nähere Berührung zu kommen. d. V.

281) Lucian de saltatione p. 307. ed. Reitz.

282) Fr. Schütz. V. Galeotti etc. ein Beitrag zur Gesch. u. Theorie der mimischen Kunst. a. a. O. No. 169.

Wirkungen hervorbringen, von denen man freilich keine Ahnung haben kann in einem nach heutiger französischer Weise zugestutzten pantomimischen Ballet. Zur wahrhaft künstlerischen Composition und Anordnung eines solchen bedarf es mehr als einer von Noverre beliebten teinture des Wissens; ein Balletmeister muß, wenn er etwas Ordentliches leisten will in seinem Fache, gründliche Kenntnisse besitzen; muß zugleich Dichter, Musiker, und plastischer Künstler, Aesthetiker und besonders auch Psycholog sein. „Die pantomimische Kunst erfordert eine gar sorgfäl„tige Aufmerksamkeit auf den natürlichen körperlichen Aus„druck, und auf alle die kleinen Abänderungen, welche auf „die Abänderungen in den Empfindungen und Gedanken „zu erfolgen pflegen. Ferner erfordert diese Kunst zur „Ausarbeitung pantomimischer Vorstellungen einen Mann, „der nicht nur auf alles, was zum Gebehrdenausdruck „und zu dessen Sinne gehört, sehr aufmerksam gewesen „ist, sondern der auch selbst eine Richardsonsche und Sha„kespearsche Seelenempfänglichkeit für alle Empfindungen, „Ideen und Leidenschaften hat, um denselben im körper„lichen Ausdruck das erforderliche Leben und die Verständ„lichkeit geben zu können, ohne welches der Geist sich nichts „bestimmtes bei der Pantomime denken kann. — Unend„lich schwer ist es, hier ein zusammenhängendes Ganze zu „schaffen, worin alles natürlich auf einander folgt, und „worin sich gar nicht solche zum pantomimischen Ausdruck „unbequeme Gedanken finden.“ [283] Wird nun aber ein diesen Anforderungen entsprechender Stoff wahrhaft künstlerisch behandelt, indem die Pantomime — welche im Leben nur in kurzen höchst erregten Situationen die hörbare Rede verdrängt — mit ästhetischer Wahrscheinlichkeit angewendet ist; schreitet die Handlung, von keinen zwecklosen Tänzen unterbrochen, in nothwendig rascher Gedrängtheit lebendig fort von Scene zu Scene, von Akt zu Akt; ist

283) M. Ehlers Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen Th. II. S. 3.

die Composition, aufgeführt von Meistern der Kunst, nicht von ermüdender Länge; und wird sie endlich noch besonders belebt von dem allgemeinsten Interesse, von der Liebe, diesem unserem Königreiche aus dem Paradiese:[284] so gewährt das scenische Tanzspiel wohl unbezweifelt einen wirklich dramatischen Kunstgenuß, und streitet in dieser vollendeten Form mit manchen anderen Künsten um den Preis in Hinsicht seiner ästhetischen Wirkung.

Der Tanz reizt durch die Schönheit seiner Bewegung nicht etwa allein das leibliche Auge; Plutarch sagt vielmehr: Musik, Rhythmus und Tanz gehen gerade vor den Sinnen vorbei, und erregen Vergnügen in demjenigen Theile der Seele, welcher der Sitz der Freude ist.[285] Der Tanz setzt also das Innere der Zuschauer in eine wohlgeordnete Bewegung, indem er das, was die innere Schönheit der Seele mit der äußerlichen des Körpers gemein hat, und den Punkt, worin beide gleichsam zusammenfließen, anschaulich darstellt.[286] Die Wirkungen von Körper und Seele verschmelzen zur innigsten Einheit im Tanz;[287] jeder Gedanke ist Gebehrde, jede Gebehrde ist Gedanke, dargestellt in plastisch schöner Bewegung, die da zugleich

284) Herder Lieder der Liebe. S. 101.

285) Plutarch Sympos. lib. VII. quaest. 5.

286) Lucian de saltat. p. 270. ed. Reitz.

287) Auch bei dem niederen oder subjectiven Tanze der Freude, dessen hohe Reize einige Philosophen fälschlicher Weise nur in der innigen Vergesellschaftung und Verschlingung der beiden Geschlechter gesucht haben, sind Körper und Seele zugleich noch mannigfach beschäftigt; ein aufmerksamer Beobachter der Menschennatur sagt in dieser Hinsicht: andere Arten von Lust, wie zum Beispiel die Lust des Tanzens sind so zusammengesetzt, daſs sie durch den äuſseren und inneren Sinn zugleich empfunden werden. Denn wenn wir auch von dem Vergnügen der Annäherung an das andere Geschlecht, welches der Tanz mit sich führt, gänzlich absehen, indem dasselbe, wenn es gleich damit verbunden ist, doch nicht wesentlich zur Lust des Tanzens gehört; so empfindet doch der Tänzer, nicht allein vermittelst des äuſseren Sinnes die körperlichen Bewegungen selbst, sondern auch vermittelst des Innern die Schönheit der Bewegung mit Vergnügen. — Maaſs Versuch über die Leidenschaften S. 52.

geregelt wird von dem allmächtigen Zauber des Rhythmus. Auf diesem beruht zum großen Theil die ästhetische Wirkung der Tanzkunst, seine lebendige Kraft trifft zugleich die beiden edelsten Sinne in des Tanzes natürlicher Vergesellschaftung mit der Tonkunst. Mag auch der erste Tanz ohne deren klangvolle [288]) Begleitung gewesen sein, so konnte er doch sicher eines rhythmischen Geräusches nicht entbehren, welches dabei die Stelle der Musik vertrat. Diese gänzliche Abhängigkeit des Tanzes von einer andern Kunst ist demselben bereits mehrfach zum Vorwurf gemacht worden; Lucian vertheidigt indessen denselben dagegen, indem er sagt, daß es der Tanzkunst gerade zum größten Lobe gereiche, alle ihre Wirkungen mit Musik und Rhythmus vereint zu thun, weil eben durch die zusammenstimmende Mannigfaltigkeit das Vergnügen des Zuschauers nur erhöht wird. [289]) Eben so wenig kann man es den orchestischen Darstellungen als Mangel anrechnen, daß ihnen die logische Klarheit des dichtenden Wortes gebricht: gerade in den dunkleren Ahnungen des magischen Spieles mit ausdrucksvollen Gestalten liegt der hohe Zauber ihrer stummen Poesie. Das räthselhafte Entziffern ihres Ausdrucks scheint im allgemeinen vergesellschaftet zu sein mit einem mächtig spannenden Reiz, der die Aufmerksamkeit lebendiger fesselt, als die andern musikalischen Leistungen der Bühne. Reichard sagt: so unruhig, als man während der Oper gewesen, so ruhig und aufmerksam war man hernach bei dem Ballet. Ueberall ist dies der Fall, daß man bei dem Ballet, welches das Geschwätz ganz gut vertrüge, am stillsten ist. [290]) Unverwandt sind die Blicke gerichtet auf den Tanz, und der engere Kreis seiner Darstellungen, der stets wiederkehrende Ausdruck der Liebe und Freude,

288) Porro vetustissima saltatio sine cantu fuit: deinde cantus est additus, postremo etiam adjuncta instrumenta. I. Rosini Romanor. antiq. p. 549. edit. Demsteri.

289) Lucian l. c. p. 270. 306.

290) Reichard vertraute Briefe etc. Th. I. S. 337.

modificirt nach Volk und Sitte, Stand und Zeitalter, ermüdet in seinem allgemeinsten Interesse die Schauer nicht. Das Innewerden des eigenen Lebens nimmt den Sinn unwillkührlich gefangen, denn jedermann soll in dem guten Tänzer wie in einem Spiegel seine eigenen Empfindungen und Handlungen zu erblicken glauben; [291] der Wunsch muß überall rege werden, lieber handelnde Person als müßiger Zuschauer zu sein in der dargestellten lyrischen Situation. Tanz ist sichtbare erotische Poesie, erzählt in rhythmisch gemessener Gebehrde von den zartesten Geheimnissen der Seele, und stirbt in flüchtiger Schöne rasch dahin, wie das leise verbebende Lied. Vorübergehend ist jeder Augenblick in der Tonkunst, und muß es sein: denn eben das kürzer und länger, stärker und schwächer, höher und tiefer, mehr und minder ist ihre Bedeutung, ihr Eindruck. Eben so nun treibt auch im Tanz der sichtbare Rhythmus der schönsten Körperbewegung nothwendig fort von Bild zu Bild, und seine schönsten Momente eilen rastlos vorüber gleich den seligsten Augenblicken unseres Daseins. Wohlthätig aber ist nur diese rasche Flucht der Erscheinungen, ihr eiliges Vorüberwallen: der rhythmische Taumel in dem die magischen Gebilde still dahinschweben, würde die Seele auf die Dauer mit zu mächtiger Gewalt umstricken; denn es versetzen die pantomimischen Darstellungen in eine Zauberwelt, in eine Feerei und in ein scheinbares Elisium. [292] Dies ist der Ausspruch eines sehr strengen Sittenrichters der im allgemeinen den Tanz auf einer gewissen Stufe der Vollendung als durchaus unschuldig anerkennt, [293] und

291) Lucian. l. c. p. 312.

292) M. Ehlers Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen. Th. II. S. 6.

293) Das was wir über die Natur des Tanzes und der Musik gesagt haben, beweist es überflüssig, dafs der Tanz ganz natürlich sich mit gewissen festlichen Gemüthsbewegungen vereinigt, dafs, wenn feine und anständige Empfindungen und Gesinnungen dadurch ausgedrückt werden, und man sich vor Unmäfsigkeit in diesem Vergnügen hütet, das Tanzen nicht allein unschuldig ist, sondern auch das Gefühl für Feinheit, Anständigkeit und Harmonie vermehrt,

der nur den scenischen Schautänzen, in so fern sie nehmlich wahrhaft ästhetische Kunstwerke sind, den einzigen Vorwurf zu machen weiß, daß sie leicht in eine allzu romantische Stimmung versetzen. Trockene Tanzkünsteleien, die Verstand und Herz gleich leer lassen, nichtssagende Schritte zu charakterloser Musik, überhaupt ein völlig ausdrucksloses Spiel mit schönen Körperformen, mögen wohl leicht die Sinnlichkeit allzusehr in Anspruch nehmen: wenn aber der scenische Tanz auch stets den Geist beschäftigt durch die Darstellung ästhetischer Ideen, wenn die körperliche Schönheit seine Bewegungen gleichsam vergessen wird über dem innigsten und lebendigsten Seelenausdruck; dann wird die Tanzkunst sicher sich nicht mehr, wie in Klopstocks bekannter Allegorie, [294] sonderlich zu ereifern brauchen zur Vertheidigung ihrer moralischen Schönheit. Werke des Geschmacks, die allein zum angenehmen und üppigen Genuß reizen, oder die der Fantasie und dem Herzen sanft schmeicheln, ohne jemals lebhaft zu ergreifen und zu erschüttern, sind allerdings verderbliche, den Geist erschlaffende Leckerbissen; der höheren Orchestik in ihrer eigentlichen Wesenheit kann indessen dieser Vorwurf nicht gebühren. Es giebt wie früher gezeigt ward, einen rührenden, ja einen tragischen Tanz; derselbe ist sogar vollkommen geeignet zur Darstellung des Pathetischen [295] und Erhabenen. Dieses kommt zunächst in den pantomimischen Tanz durch die Hoheit der dargestellten Leidenschaften; [296] durch die Pracht, welche nach Burke ein Quell des Erhabenen ist, [297] und

und den ganzen Menschen mehr menschlich und gefällig macht. Ehlers a. a. O. S. 45.

294) Klopstock von dem Range der schönen Künste und Wissenschaften (Kl. pros. W. S. 30.)

295) Auch der Tanz wäre des Pathetischen fähig; es wird aber dabei völlig vernachlässiget, und man sieht nicht sehr selten Ballete, die nach ihrem Inhalt pathetisch sein sollten, in der Ausführung aber blos ungereimt sind. Sulzer Th. d. sch. K. Art. Pathos.

296) Vergl. Abhandl. II. cit. No. 35.

297) Burke philos. Unters. üb. d. Ursprung uns. Begriffe v. Erhab. u. Schönen. S. 121.

ferner durch die Feierlichkeit, mit der die begleitende Tonkunst unwiderstehlich das ästhetische Gefühl zu beherrschen vermag.[298] Es giebt aber auch eine feierliche Gebehrde, wie Plato sagt eine Hoheit und Freiheit[299] in den Bewegungen des Tanzes selbst, die das Erhabene würdig darstellen. „Man kann sich sehr gut eine feierliche, me„trisch abgemessene Art von Gang denken, die wirklich als „würdiger feierlicher Tanz nur darum unbegreiflich ist, weil „man sich an bloß wilde Tänze allzusehr gewöhnt hat.“[300] Von solcher edleren Art werden die heiligen Reigen gewesen sein, die da aufgeführt wurden, als die Orchestik noch gleich anderen Künsten, dem Dienste der Religion geweiht war. Erhaben war gewiß der Siegesreigen, dem die Prophetin Mirjam vortanzte zum Preise Jehovahs, und zum Dank für die so wunderbare Rettung vor der verfolgenden Macht des Pharao.[301] Nicht minder großartig war der Idee nach der Feiertanz, den David in der Freude seines Herzens nur mit allzu großer Lebhaftigkeit aufführte vor der Lade des Herrn.[302] Aus der ziemlich ausführlichen Beschreibung dieses Tanzes geht hervor, daß diejenigen Unrecht haben, welche in den heiligen Reigen der Alten nur allein ein feierliches wohlgeordnetes Schreiten, wie etwa in den jetzigen kirchlichen Umgängen, zu finden wähnen: es kamen in den geweihten Tempelreigen wirklich die schwebenden vielleicht nur feierlich langsameren Bewegungen eines wahrhaften Tanzes vor, wie dieses eine alte Darstellung[303] der heiligen Isisfeier unläugbar beweist. Man glaubte vordem den segnenden Göttern durch Fröhlichkeit zu gefallen, und dieselben am höchsten zu ehren in heiteren Festen, belebt

298) Vergl. Bouterwecks Aesthetik S. 161.
299) Plato de leg. lib. VII. p. 650. edit. Lugd. 1590.
300) Forkel allg. Gesch. d. Musik. Th. II. S. 194.
301) II. Mos. XV. 20.
302) II. Samuel. VI. 14. 16.
I. Chron. XVI. 29.
303) Pitture d'Ercol. vol. II. p. 515.

durch Gesang und Tanz,[304] den ja die Götter selbst dabei verordnet hatten:[305] unser ganzes Sein, jedes Glied des Körpers sollte, wie ein alter Schriftsteller sagt,[306] Theil nehmen an der Feier der Gottheit, darum verordnete man den Religionstanz. Auch die ersten Christen haben denselben, gleichsam in ähnlicher Deutung einiger Aussprüche des Paulus,[307] in ihrer Kirche eingeführt.[308] Der Chor war in den alten christlichen Tempeln, wie noch heut in einigen der ältesten Kirchen Roms zu sehen ist, eine Art von erhabenem Theater,[309] das bestimmt war zu den Festtänzen; und die alten Bischöfe wurden eben als Anführer der heiligen Reigen Präsules[310] oder Vortänzer[311] genannt. Auch in späteren Jahrhunderten haben manches Widerspruches ungeachtet[312] die kirchlichen Tänze der Christen bisweilen in sehr ungeziemender[313] Form fortgedauert, und sind auch jetzt noch nicht ganz verschwunden.[314] Der Fest-

304) Strabo. Geogr. lib. X. p. 467 edit. Casaub.

305) Plato de leg. lib. II. p, 576 edit. Lugd. 1590.

306) Ideo in religionibus saltabant majores, quia nullam corporis partem esse voluerunt, quae non sentiret religionem: nam cantus ad animum, saltus ad mobilitatem pertinet corporis. — Servius ad Virg. Eclog. V.

307) I. Thessalon. V. 16. Philip. IV. 4.

308) S. Abhandl. III. cit. No. 30.

309) Auch die jüdischen Tempel zu Jerusalem, Alexandrien etc. hatten eben diese Einrichtung zu demselben Zweck. — Vergl. Cahusac. traité histor. de la Danse Th. I. S. 26.

310) Vieth a. a. O. Th. II. S. 379.

311) Der Vortänzer der gröfsten ecclesiastischen Tanzgesellschaft war hier beiläufig zu erwähnen, wohl unstreitig der Kardinal von Mantua, welcher einen im Jahre 1562 dem spanischen Könige Philipp II. zu Trient gegebenen Ball eröffnete, auf welchem wie Palavixino berichtet alle hohe und höchste Geistlichkeit des grofsen Tridentinischen Consiliums, Cardinäle und Bischöfe, Aebte und Prälaten, mit Würde und Hoheit tanzten. d. V

312) Vergl. G. I. Vossius de artis Poeticae natura etc. lib. II. cap. 59.
Forkel Allg. Gesch. d. Mus. Th. I. S. 215.

313) S. Flögels Gesch. des Groteskekomischen S. 165. 172.

314) Forkel erkennt in den Processionen um den Altar bei den Austheilungen des Abendmahls einen Ueberrest je-

tänze minder gebildeter christlicher Völker im fernen Indien hier nicht zu gedenken,[315] wurden selbst in den schottischen Hochlanden noch vor wenigen Jahren bei den Leichenfeiern, wie einst in Zeiten der grauesten Urwelt[316] geweihete Trauerreigen aufgeführt. Besonders merkwürdig in Hinsicht der Religionstänze ist aber die heutige christliche Sekte der Shakers in Neu-York.[317] Die Mitglieder derselben wandeln in Procession zur Kirche, wo sie sich Anfangs in gewohnter Ruhe verhalten. Gegen das Ende des Gottesdienstes aber erheben sie sich, und beginnen in begeisterter Bewegung eine Art feierlichen Tanzes, bei dem sie sich einander schütteln und stoßen.[318] Die Welt, sagen sie, bedarf eines allgemeinen Anstoßes, um aus dem Schlafe der Sünde geweckt und wieder zu Gott zurückgeführt zu werden; und dieser Gedanke symbolisirt sich ihnen in jenem wunderbaren Tanz. Einzig ist derselbe gewiß in unseren Zeiten, wo die Religion im allgemeinen so vergeistigt erscheint, daß sie alle räumlichen Künste, wie die Architektur und Skulptur, ja sogar auch die Malerei aus ihrem Dienste entlassen hat, und nur höchstens die rein geistige Poesie und die Musik in ihren formlos ätherischen Schwingungen angewendet wissen mag zur hehren Gottesfeier. Vollkommen geeignet dazu erschien einst auch der minder abstract gebildeten Welt der Tanz, der in seiner Erhabenheit sogar auch den Engeln als feierliche Handlung zugetheilt ward von dem frommen Basilius:[319] nach ihm mahlten Guido Reni,

ner feierlichen Tanzbewegung, die einst in bekannter vorgeschriebener Form die uralt geweiheten Hyporchemata begleitete. Allg. Gesch. d. Mus. Th. I. S. 215.

315) S. La Croze Histoire du Christianisme etc. p. 58. 232.

316) Die geheimnißreiche Königin Mise führte in den heiligen Gefilden des Nilus hüpfende Reigen auf mit der trauernden Isis. S. Orph. Hymn. XLI. 4 — 10.

317) Die Hauptniederlassung der Shakers ist New-Lebanon acht Meilen von Albani; ihre Anzahl daselbst beläuft sich etwa auf 6000 Individuen. d. V.

318) S. Everett's Northamerican Review. Boston. 1825.

319) Quid itaque beatius esse poterit, quam in terra tripudium Angelorum imitari. St. Basil. epist. I. ad Greg.

Roncagli (il Pomerancio) und Andere ihre tanzenden Engel, von denen auch Milton in seinem verlorenen Paradiese uns begeistert singt. Nach einer Sage der Muhamedaner, deren Mönche oder Derwische bekanntlich noch heut zu Tage im wirbelndem Drehtanze [320] die Gottheit feiern, folgen die Engel mit Allem was das Paradies nur Hohes und Heiliges hat, tanzend [321] der himmlischen Lautenschlägerin Zoharah, [322] welche, Terpsichore und Polyhymnia zugleich, den feierlichen Reigen der Gestirne anführt. Auch bei den Griechen und Römern ward der Tanz erhaben genug geachtet zur Freude aller himmlischen Bewohner: die obersten Gottheiten wie zum Beispiel Zeus, [323] Apollon [324] und Dyonysos, [325] Cybele, [326] Pallas [327] und Artemis [328] werden als Tänzer und Tänzerinnen oder auch Tanzerfinder genannt; und die seligen Schatten schwärmen ewig [329] tanzend und singend dahin durch die elysische

320) Ali-Chelebi al-Mousti vertheidigt diesen heiligen Brauch der Derwische wie auch den Tanz überhaupt, dem die Muhamedaner im allgemeinen nicht eben sehr hold sind, in seinem besonderen Werke über die Tanzkunst betitelt: Giaováz al-rakas.

321) Vergl. d'Herbelot Biblioth. orient. Th. I. p. 826. Hammer über die Sternbilder der Araber (Fundgr. d. Orients I. 7.) Geschichte der schönen Redekünste Persiens S. 19.

322) Zoharah ist der weibliche Genius des Abendsterns. Bei den Muhamedanern ist dieses nicht die Schaumgeborene Gottheit der Liebe, sondern vielmehr ein unter die Sterne versetztes tugendhaftes Weib. Sühre oder Sohre war ihr hoch gefeierter Name auf Erden; allen sinnlichen Lockungen und Versuchungen widerstand sie hier, deshalb ward sie unter die Sterne versetzt, mit Saitenklang und Tanz zu regeln die himmlischen Bahnen. d. V.

323) Μέσσοισιν δ' ὠρχείτο πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε v. Athenäus Deipn. lib. I. p. 22. edit. Casaub.

324) Pindar Frag. Hymn. Th. II. p. 240. Thiersch.

325) Anakreon od. XLI.

326) Lucian de saltat. p. 272. ed. Reitz.

327) Cahusac l. c. Th. I. p. 93.

328) Winkelmann Gesch. d. Kunst, Pl. 17. p. 507. Ausg. v. 1776.

329) Tibull. lib. I. El. IV. v. 58.

Flur. Auf Erden ordneten die berühmtesten Heroen namentlich Castor und Pollux [330] Theseus [331] und Achilles [332] die feierlichen Reigen, die in den von Orpheus und Musäus eingesetzten Mysterien ein so wesentliches Stück der Initiation ausmachten, daß man von jemanden der die Mysterien geplaudert hatte zu sagen pflegte er habe den Tanz verrathen. [333] Diese geheimnißvollen Reigen erscheinen aber nicht wie etwa die Religionstänze der Hebräer und anderer Urvölker als bloße Ergüsse der reinen kindlichen Freude: es waren vielmehr schon vollkommen ausgebildete pantomimische Darstellungen. Ein altes Bildwerk zum Beispiel zeigt uns einen solchen mystischen Tanz, [334] der des Theseus Sieg über den Minotaur versinnlicht in drei besonderen Handlungen: nehmlich erstens das Empfangen des Knäuels aus den Händen der Ariadne; ferner den Kampf mit dem Ungeheuer, und endlich die Rückkehr und Reinigung. [335] Ursprünglich waren diese Darstellungen wie überhaupt alle ähnliche religiöse Versinnlichungen natürlich stumm; [336] wie dies die in der vorigen Abhandlung geschilderte Aufführung des pythischen Nomos noch näher beweist: gern aber gesellte sich auch zu jenen dramatischen Feiertänzen das dichtende Wort; Poesie, Tanz und Musik verschmolzen den sinnigen Griechen zu fast unzertrennlicher Einheit. Nicht etwa die Hyporchemata allein, auch andere lyrische Dichtungsformen, wie zum Beispiel der Dithyrambus [337] der Päan und der Hymnus wurden von darstellendem Reigen begleitet: daß selbst auch die pindarischen Siegsgesänge in dieser Weise getanzt worden

330) Lucian l. c. p. 275.
331) Callimach. Hymn. in Del. v. 308.
332) Arist. in Vossii Etymol. s. v. Pyrrhichius p. 490.
333) ἐξορχεῖσθαι. Lucian l. c. p. 277.
334) Tischbein ant. Vasen I. 25.
335) Vergl. Kreuzers Symbolik Th. IV. S. 153. (Ausg. v. 1812.)
336) Blankenburg Litt. Zus. z. Sulzer. Th. I. S. 250. 422.
337) Schol. ad. Pindar. Ol. XIII. 26.

sind, unterliegt keinem Zweifel.[338] So wurden alle diese mit abgemessener Bewegung eines feierlich erhabenen Tanzes abgesungenen Dichtungen zu eigentlich lyrischen Dramen, deren öffentliche der Religion und dem volksthümlichen Leben überhaupt gleichmäßig angehörende Darstellung, ehe zu Athen das Theater erbaut ward, in der Nähe der Tempel geschah.[339] Vor dem Heräon zu Agrigent sieht man daher noch jetzt in ziemlicher Entfernung von dem Eingange sich steinerne Sitze amphitheatralisch erheben, und vor dem Tempel einen Schauplatz bilden, auf welchem jene scenischen Gesänge und Tänze aufgeführt werden konnten vor der versammelten Menge eines tief dadurch ergriffenen Volks. In den Augen desselben behielt auch in der schönsten Blüthenzeit der hellenischen Bildung der festliche Tanz seine alte Würde und Erhabenheit: die Athenienser begingen wie in der Urzeit so auch später noch mit großem Antheil das uralte heilige Tanzfest auf Delos;[340] und Alcibiades hielt es vor Göttern und Menschen für eine besondere ehrenvolle Handlung,[341] wenn er gewisse festliche Aufzüge, die durch den Drang des Krieges ihren alten Glanz verlohren hatten, in ihrer vorigen Pracht wiederherstellte mit ihren festlichen Umgängen und mit ihrem feierlichen Tanz.

Aus solchen stammen von der Tanzkunst geregelten Feierzügen, aus den pantomimischen Religionstänzen und den damit häufig verbundenen spaßhaften Mummereien, an denen der heitere Cultus nichts anstößiges fand, entwickelte sich, indem diesen orchestischen Darstellungen nach und nach Gesang und einfache Rede hinzugefügt ward, fast unvermerkt die griechische Bühne; und zwar die Tragödie später als die Komödie. Alle Nachahmung war ursprünglich nur mimisch, und zwar zunächst spottend, da das Lächerliche

338) Thiersch Pindar Einl. S. 65.
339) Thiersch. Ebendaselbst. S. 113.
340) Thucydides lib. III. c. 104.
341) Plutarch in Alcib. p. 210 edit. Lut. Par. 1624.

und Komische sich am leichtesten wiedergeben läßt durch mimische Nachäffung:[342] von der körperlichen Nachahmung durch Gebehrden stieg man darauf erst allmählig auf zur poetischen Charaktergestaltung, die denn zu Anfang sich wiederum am meisten in scherzhafter Auffassung gefiel. Satyre nur führte in Versen redend der Methymnaer Arion ein, der um die acht und dreißigste Olympiade die scenische Anordnung erfand, und zuerst einen Chor aufstellte:[343] Thespis vervollkommnete späterhin einigermaßen diese Einrichtungen, und vertauschte zuerst die komischen Satyrspiele bisweilen gegen ernsthaftere Geschichten. Phrynichus, der Schüler des Thespis, und besonders Aeschylos wurden späterhin die eigentlichen Schöpfer der Tragödie, die darauf durch Sophokles ihre höchste Vollendung erhielt. Immer aber behielt in dem griechischen Drama das Lyrische seinen ursprünglichen Antheil, und die feierlichen Chortänze, aus denen das gesammte Bühnenwesen sich nach und nach gestaltete, blieben auch, wie früher schon gezeigt worden ist, in kunstgeregelter Form innig verwebt

342) Die Wahrheit dieser Entwickelung bekunden noch heut zu Tage die mimischen Belustigungen der minder gebildeten Völker; Steller zum Beispiel erzählt: „nach den Tänzen komme ich auf die Comödien der Itälmenen. Die Materie ihrer Comödien sind entweder neue Sitten und Manieren ankommender Leute oder närrische Stellungen, Worte und Begebenheiten ihrer Nation. Sobald jemand auf Kamtschatka kommt, ist das erste, dafs er einen neuen Namen in ihrer Sprache erhält, von einer Eigenschaft die ihnen zuerst in die Augen fällt. Kommt jemand zu ihnen in die Wohnung, oder hält sich nur eine kurze Zeit in ihren Ostrogen auf, so beobachten sie nach ihrer angeborenen Curiosität, den Gang, Gebehrden, Sprache, Verrichtungen, Tugenden und Laster, und wissen nach diesem als ächte Mimi diejenige Person, welche sie wollen, dergestalt mit bloßen Gebehrden, theils auch sammt den Worten vorzustellen, dafs man sogleich merken kann, auf wem es angesehen ist, ohnerachtet man solches nimmermehr hinter ihnen suchen sollte, und kommt folglich niemand hieher, der sich Zeit seines Auffenthalts nicht müsse censiren, und mit seiner Aufführung zur öffentlichen Schau aufstellen lassen.“ — Beschreibung von dem Lande Kamtschatka S. 341.

343) Photii Biblioth. p. 985. edit. Schott. Suidas sub voce Ἀρίων.

mit den höchsten Schöpfungen in der tragischen Gattung. Der Tanz gehörte also in dieser eigenthümlichen Verknüpfung mit dem Drama höchst wesentlich der griechischen Bühne; doch waren derselben auch, da das eigentliche Ballet eben schon eine Erfindung frühester Zeiten ist, [344] die rein pantomimischen Darstellungen etwa als Vor- oder Nachspiele wahrscheinlich nicht fremd. Näher wird diese Vermuthung hier noch bestätigt durch zwei alte Bildwerke, [345] welche unbezweifelt Scenen aus einem theatralischen Tanze darstellen, und wobei durch Säulen und Absätze die verschiedenen Theile eines Theaters, zum Beispiel das Proscenium und die Thymele, nach dem Zeugniß gelehrter Ausleger vollkommen erkennbar angegeben sind. Auch in den Zeiten wo die attische Bühne den höchsten Gipfel ihrer Vollendung erreicht hatte, scheinen dergleichen mimische Tanzspiele beliebt gewesen zu sein: vom Plato wird berichtet, daß er mit einem Chor tanzender Knaben kostbare cyclische Reigentänze [346] aufgeführt habe, wozu er das Geld empfing von Dion in Syrakus; und auch Alcibiades ergötzte das Volk häufig durch theatralische Darstellungen und Tänze, [347] deren Glanz den Neid seiner Mitbürger heftig erregte. Daß ein so großer Werth auf diese Tanzspiele und Tanzfeste gelegt ward, ist nicht zu verwundern in einer Zeit, wo die größten Männer, Dichter, Feldherrn und Weltweise sich selbst sehr ernsthaft mit der Tanzkunst beschäftigten. Sophokles war in seinen jüngeren Jahren ein berühmter Tänzer und Reigenführer; [348] Epaminondas wird als sehr geschickt im Tanze gerühmt, [349] und Sokrates bekräftigte seine feurige Lob- und Schutzrede [350] auf

344) Vergl. Abhandl. V., cit. No. 80.
345) Tischbein ant. Vasen tab. LX.
Millingen peintures ant. et ined. d. Vas. grecs. Pl. V.
346) Plutarch in Aristid. p. 318.
347) Thucydid. lib. VI. c. 16.
348) Athenäus lib. I. p. 20 edit. Casaub.
349) Corn. Nepos. in praefat. ad. Attic. et in Epam. II.
350) in fin. Sympos. Xenoph.

die Tanzkunst am besten durch die That, indem er dieselbe nicht nur erlernte, sondern, weit entfernt etwas Unanständiges darin zu finden für einen Mann in seinen Jahren, sie auch fleißig übte. Er betrachtete die Orchestik als eine der wichtigsten schönen Künste,[351] weil sie im Aeußern und zugleich auch im Innern Ebenmaaß und Mensur, Anstand und musikalische Schönheit verschaffte, worauf er, wie überhaupt sein ganzes Zeitalter,[352] einen überaus hohen Werth legte. Kleider machen nicht Leute, sondern nur einzig Anstand der Gebehrdung; das erkannten die Griechen sehr wohl, und schätzten daher die dahin abzweckenden mimischen Künste so hoch. Man widmete damals dem Ausdruck in der sichtbaren Erscheinung eine ungleich größere Aufmerksamkeit als jetzt, und strebte ganz allgemein nach einer würdig edlen Körperhaltung.[353] Die artistisch geregelte Schönheit der Bewegung, bei der die größte Kunst zunächst darin besteht, daß die Kunst nicht gesehen werde,[354] stach in dem bewegungsfreieren Alterthum weniger von der Wirklichkeit ab, als dies jetzt der Fall sein muß. Auch die freieste reinste Schönheit in dem Maaße und in den Linien der Bewegung möchte heut zu Tage den ungewohnten Augen meistens nur künstlich und gesucht erscheinen: am leichtesten würde der Sinn dafür sich bilden durch eine veredelte Orchestik, die in dem vielgestaltigen Spiel der aus-

351) Lucian l. c. p. 282.

352) Vergl. Abhand.. III. cit. No. 116. 117.

353) Plato gab bekanntlich dem Philosophen Xenocrates wegen eines Mangels an feinen Sitten den Rath, auch den Grazien zu opfern. Möchten doch viele unserer neueren Gelehrten jenen Ausspruch ebenfalls recht beherzigen; gemeine Körperhaltung und flache Niedrigkeit in aller Gebehrdung sind ein schlechtes Aushängeschild eines Philosophen. Dürre Gelehrtheit in Wurzeln von Zahlen und Wörtern darf unmöglich das einzige Ziel desselben sein; der ächte Weltweise strebt gleich den ehrwürdigen Alten nach einer wahrhaft harmonischen Ausbildung, die allemal vergesellschaftet sein muß mit einem gewissen Adel der äußeren Erscheinung. d. V.

354) Quintilian lib. I. cap. 11.

drucksvollen Körperform wirklich ein Ideal der Bewegung zur Erscheinung brächte. Die Verbesserung der höheren Schautänze müßte natürlich auch eine Umgestaltung des niederen Tanzes zur Folge haben, der dann nicht mehr wie jetzt als bedeutungslose Lustbarkeit erschiene, sondern wiederum, wie zur Zeit der Griechen, eine merkliche Wirkung äußerte auf die Totalität der menschlichen Ausbildung. „Ließe sich — so fragt ein neuerer Schriftsteller — nicht „auch der Privattanz mit der erforderlichen Klugheit zu „einem für die Moralität nützlichem Vergnügen machen? „Ein offenes liberales Betragen, der gehörige Anstand „und die gefälligen Manieren, womit man seine Handlungen und Worte begleitet, sind wenigstens Mittel, manches Gute zu stiften, wenn man ihnen auch, an sich „selbst betrachtet, den sittlichen Werth streitig machen „wollte." [355] Daß durch die Orchestik in ihrer höheren Wesenheit jene Zwecke wirklich befördert werden, leidet keinen Zweifel; und so steht denn diese Kunst in bedeutsam einwirkender Beziehung sowohl zum Leben als auch zu anderen Künsten, [356] wie zum Beispiel zur Bildnerei, Malerei und besonders auch zur Musik. In Hinsicht der scenischen Künste ist die nahe ästhetische Verwandschaft zwischen der Oper und dem Ballet bereits genügend nachgewiesen worden; und dasselbe behauptet auch seinen artisti-

355) S. Maucharts Allg. Rep. f. empir. Psychologie Th. III. S. 285.

356) Il y a une affinité réelle entre tous les arts, une espece de chaine les rapproche tout, et le lie. Si quelquefois dans leurs diverses productions on cesse d'appercevoir leurs rapports; si leur liaison semble se perdre dans la multiplicité variée de leurs opérations, c'est que les yeux en sont distraits par les objets actuels, qui les occupent! mais le fil échappe sans se rompre: des regards attentifs qui le cherchent, le demelent toujours. On croit voir alors plusiers enfans d'un même pere, heureusement nés, élevés avec soin, et chargé d'emplois differens. Chacun d'eux, avec des traits marqués qui le distinguent, en a cependant, qui lui sont communs avec les autres. C'est un air de famille qui frappe, et qui rappele malgré soi, le souvenir du pere et des freres. Cahusac, l. c. T. I. p. 4.

ſchen Werth neben dem Schauſpiel, indem der höhere Tanz als ausdrucksvolle Kunſt der grazienvollſten idealiſchen Bewegung eigenthümliche abſolute Schönheiten entfaltet, die dem eigentlichen Drama nothwendig fremd bleiben müſſen. 357) Die ſceniſche Orcheſtik bringt, wie ſchon früher erwähnt ward, für ſich allein eine Seite des menſchlichen Seins zur höchſt möglichen Vollendung, ſie zeigt die Schönheit und Kraft im Ausdruck der körperlichen Erſcheinung in ihrer vollſten Gewalt: weſentlich alſo bereichert ſie die Summe unſerer äſthetiſchen Vergnügungen, und folglich hat das Ballet mit der Oper völlig gleiche Rechte auf der Bühne. Daß die pantomimiſchen Vorſtellungen das Gefallen an dem eigentlichen Drama beeinträchtigen ſollen, iſt hin und wieder ausgeſprochen worden von manchen Kunſtrichtern; entweder geben ſie gar keinen eigentlichen Grund an für dieſe Behauptung, oder ſie ſtützen ſich als ſchwache Hiſtoriker auf das Beiſpiel der Römer, bei denen die Pantomime freilich aus ganz beſonderen Urſachen, deren Erörterung hier zu weit führen würde, den Sieg davon trug über das Drama. Unmöglich aber iſt dies bei dem jetzigen Zuſtande der geiſtigen Bildung, und bei dem hoffentlich immer naturgemäßeren Gange ihrer Entwickelung. Die Schauſpielkunſt, die allein den äußeren und inneren Menſchen vollſtändig entfaltet in artiſtiſcher Vollendung, iſt unbezweifelt die höchſte mimiſche Kunſt; die tiefe äſthetiſche Wirkung des Drama erreicht weder die Oper noch das Ballet, und wenn auch beide ſich befinden auf dem äußerſten Gipfel ihrer Kunſthöhe. Jede Kunſt aber, ſie ſei auch welche ſie wolle, kann alsdann erſt vollkommen genannt werden, wenn die Mittel, welche ſie anwendet, dem Zwecke in jeder Hinſicht entſprechen, wenn die Uebereinſtimmung beider überall klar und deutlich in

357) Les Pantomimes uniquement occupés des graces, de la noblesse et de l'energie de l'action, donnent a la beauté du corps de developpemens inconnus aux comediens. Marmontel l. c. T. IX. v. 158.

die Augen leuchtet, und wenn die daher entstandenen Wirkungen genau so beschaffen sind, wie sie die Kunst hervorzubringen versprach. Dieses nun ist bei der scenischen Orchestik in der heutigen Art und Weise ihrer Ausübung durchaus nicht der Fall: dieselbe entfaltet keinesweges die ihr allein wesentlichen reellen Schönheiten, sie zeigt vielmehr meistentheils nur deren Gegensatz. In der jetzigen Form ist diese Kunst in der That der Summen nicht werth, welche die größeren Bühnen jährlich dafür hingeben: man verbanne den Tanz entweder ganz und gar von der Bühne, oder man thue endlich einmal einen Schritt zu dessen Veredlung. Vorwärts schreitet überall der forschbegierige Sinn des Jahrhunderts; Wissenschaften und Künste streben regsam empor zur Vollkommenheit: auch die Tanzkunst muß der allgemein herrschende Geist ergreifen, und dieselbe eine höhere Stufe so würdig neben ihre jüngeren Schwestern stellen, wie sie nach dem vielfach beigebrachten Zeugniß achtungswerther Denker und Kunstrichter lange schon zu stehen verdient. Einige Schritte näher zum schönen Ziel streben diese Beiträge zur Theorie der höheren Orchestik: hoffentlich bewähren sich die darin festgestellten Gesetze und Regeln noch näher in einer vernünftigen und einsichtsvollen Praktik.

VII.

Das pantomimische Drama.

Dem verführende Muster des Geschmacks verstehen: sprecht ihnen entgegen, warnt eben an ihren Fehlern, oder vielmehr wenn ihr könnt, strecht mit der überwindenden Beredsamkeit des stillen besseren Musters.

Herder.

Die allgemeine Geschichte der Wissenschaften und Künste beweist, daß die Theorie derselben sich besonders nur da erst mit völliger Klarheit und Bestimmtheit entwickelt, wo bereits Muster vorhanden sind, denen der Genius unläugbar das Siegel einer gewissen Vollendung aufgedrückt hat. Dergleichen Vorbilder geben der Theorie leicht den überall gültigen Belag für ihre Regeln, und eine solche in praktischer Erfahrung schon bewährte Lehre erleidet, in so fern sie mit gehöriger Einsicht behandelt ist, beinahe gar keinen Widerspruch. Mannigfache Zweifel und Einwendungen aller Art müssen sich aber natürlich erheben, wenn die Theorie gezwungen ist, einer entweder gänzlich oder doch größtentheils verfehlten Praktik voran zu eilen: die leichteste und sicherste Begegnung aller Gegenrede ist in diesem Falle eine genügende Bewährung der neu aufgestellten Grundsätze im klar gegebenen Beispiel. Dieses nun soll hier verschiedentlich versucht werden zur weiteren Verdeutlichung der in den beiden vorigen Abhandlungen nur skizzenhaft entworfenen Darstellung der reinen Mimik und Orchestik als wirklich schöne Künste, die, auf sicheren ar-

tistischen Fundamenten beruhend, durchaus fähig sind zur Erzeugung wahrhaft ästhetischer Kunstwerke. Ihre stummen Dichtungen, welche zugleich noch die Vortheile und Schönheiten der Plastik mit der Poesie ohne gegenseitigen Abbruch vereinen, sollen nehmlich dramatische Handlungen darstellen, in denen, eingedenk der aristotelischen Gesetze, die Begebenheiten nicht sowohl nach einander als auseinander folgen; ferner müssen dieselben durchaus verständlich sein ohne vorherige nähere Bekanntschaft mit der Fabel, wie auch ohne ein Scene für Scene erläuterndes Programm; und endlich darf das Bedürfniß der Wortsprache nirgend merklich angeregt werden. Die hier einzig herrschende Gebehrdensprache muß vielmehr auf gewisse Weise in den dargestellten Situationen natürlich begründet sein, darf mit der Wahrheit des Lebens nicht in gänzlichem Widerstreite stehen für den Schauer, an dessen Abstraktion die stumme Rede des pantomimischen Drama höchstens nur denselben Anspruch zu machen hat, welchen das stets gesungene Wort der Oper überall bedingt. Reichlichen Ersatz für das nothwendige Absehen von der Wirklichkeit gewährt diese in dem zauberischen Spiel der Töne dem Hörer, der ihr willig folgt in die rein idealische Welt der schönsten hörbaren Bewegung: Aehnliches nun vermag auch das pantomimische Ballet zu bieten in der höchsten Vollendung des so überaus reichen und energischen körperlichen Ausdrucks, und in dem Tanze, als der Kunst der schönsten sichtbaren Bewegung. Es muß, wie ein bekannter Schriftsteller sagt, nothwendig ein sehr lebhaftes Vergnügen vergesellschaftet sein mit der fortwährenden Ueberraschung, einen Mimen zu sehen, der sich überall ohne die Hülfe des Wortes verständlich macht;[1] geistreiche Männer, wie unter andern Seneca der Aeltere, haben daher auch nach dem eigenen Geständniß eine ordentliche Leidenschaft fassen können für die pantomimischen Darstellungen[2]

1) Marmontel Elemens de Litterature T. IX. p. 158.
2) M. Seneca in Exc. Controv. II.

deren stiller Rede anderweitig noch eine nur fast allzu zauberisch bestrickende Kraft zugeschrieben wird. [3] — So mächtige Wirkungen nun hervorzubringen, oder auch nur den früherhin an das scenische Tanzspiel gemachten ästhetischen Anforderungen überall zu entsprechen, halten sich die nachstehenden orchestischen Dichtungen durchaus nicht hinlänglich geeignet: das uns natürlich fremdartige Gebiet ward, wie schon gesagt, hier nur betreten, um die für jene Künste aufgestellte Theorie noch weiter zu belegen, und um besonders den Weg näher zu bezeichnen, auf dem die berufenen Meister der pantomimischen Kunst ihre dramatischen Schöpfungen emporheben können zu höherer Vollendung. Möglichste Klarheit in der Darstellung darf solchen Zwecken gemäß in den nunmehr folgenden mimisch-plastischen Skizzen nur unser Ziel sein; daher müssen wir hier nothwendig verzichten auf die poetischen Schönheiten des Sty.3, mit denen zum Beispiel Apulejus seine Beschreibung eines alten Tanzspiels [4] so reichlich ausgestattet hat. Die orchestischen Schöpfungen entfalten ihre eigentlichen Zauber nur in einem nach dramatischen Grundsätzen bestimmten Zusammenhange stets wechselnder charakteristisch schöner Bilder; Gemälde aber sind an sich schon durch das erzählende Wort nimmermehr so lebhaft darzustellen, daß die ästhetische Wirkung des Kunstwerkes selbst klar geahnet werden könne aus der bloßen Beschreibung. Viel weniger wird nun dieses hier noch möglich sein bei dem raschen Vorübertreiben der lebendigen mimischen Bilder, deren gleichzeitige Gruppen oft die überraschenden Wirkungen des Augenblicks durchaus ganz und gar verlieren müssen in der nothwendigen Folgereihe einer nur schriftlichen Schilderung. In besonderen Anspruch müssen wir also die Phantasie des Lesers nehmen, der, vielleicht angezogen von der Neuheit des in den beiden vorigen Abhandlungen wissenschaftlich behandelten Gegenstandes, uns auch hier noch weiter zu

3) Ipse gestus colubrina vis est. Tertullian de spectac.
4) S. Abhandl. V. cit. No. 59.

folgen bereit ist: sein geistiges Auge erschaue in den hier nothwendig nur skizzenhaft [5] hingeworfenen Situationen alle dabei sich entwickelnden Schönheiten der pantomimischen Kunst; sein Ohr vernehme dabei die in eigenthümlicher Kunsthöhe [6] zu entfaltenden Zauber der dem stummen Spiele natürlich vergesellschafteten Tonkunst.

5) Vergl. Abhandl. VI. cit. No. 226.
6) Vergl. Abhandl. VI. cit. No. 186. 187.

Yariko.

Pantomimisches Drama in zwei Akten.

Handelnde Personen.

Orozimbo, Anführer eines indianischen Volksstammes.

Yariko, dessen Schwester.

Pilpatoe, Häuptling eines benachbarten wilden Stammes, ihr bestimmter Bräutigam.

Tamala, dessen Schwester, Braut des Orozimbo.

Zorai, Oberpriester der Sonne.

Perez, spanischer Officier.

Alonzo, sein Freund, Unterbefehlshaber eines spanischen Schiffes.

Spanische Soldaten und Matrosen, Indianer und Indianerinnen, Sonnenpriester, Jäger, Fischer, Krieger der verschiedenen Stämme u. s. w. Die Handlung geht vor zur Zeit der spanischen Entdeckungen auf einer bis dahin nur wenig erst von den Europäern besuchten Küste der Südsee.

Introduction.

Orozimbo und Pilpatoe haben die alte Feindschaft ihrer Stämme durch das Band einer zwiefachen Ehe zu enden beschlossen; schon sind die Völker versammelt zu fröhlicher Hochzeit, als der Sonnenpriester, in den Stürmen der Natur mißbilligende Zeichen erkennend, unter mancherlei Ceremonien und symbolischen Tänzen der geweiheten Sonnenfeier die wichtige Handlung vertagt, bis ein vom Himmel selbst erwähltes blutiges Opfer gefallen ist. Diesem Ausspruche höchst günstig scheint bald darauf ein Schiffbruch, der also hier die natürliche Veranlassung giebt zur weiteren Verknüpfung der dargestellten Handlung. 7)

7) Diese kurze Introduction führt statt eines weitläuftigen Programms den Zuschauer zum klarsten Verstehen der vorgestellten Begebenheit, ohne jedoch den näheren Inhalt derselben vorher zu verrathen. Vergl. in dieser Hinsicht Abhandl. VI. cit. No. 241—245.

Erster Akt.

(Die Scene bietet eine freie Aussicht dar auf das tobende Meer, in welchem die Trümmer eines verunglückten Schiffes auftauchen, während im fernen Hintergrunde ein anderes, glücklich mit den Wellen kämpfend, vorüberfährt. Zur linken ragt ein schroffer Felsen in die See hinaus; rechts im Vorgrunde befindet sich in einem überhangenden ersteiglichen Felsen eine tiefe Grotte: mannigfache Gewächse des Südens geben der Landschaft ihren bestimmten Charakter.)

Eine schöne die Handlung bedeutsam vorbereitende Ouvertüre[3] beginnt; hinter der Scene hört man zu Zeiten den Donner rollen; bei einem stärkeren Schlage geht während der Musik der Vorhang auf.

Erste Scene.

Die reichste und herrlichste Gruppirung einer großen Volksmasse, regungslos in den Staub gesunken, überrascht das Auge des Schauers; im Vorgrunde knien Orozimbo und Tamala, Pilpatoe und Variko. Mit dem verhallenden Donner erhebt sich die Menge, fleht zum Theil in heftiger Gebehrde zum Himmel auf, oder schaut die Felsen erklimmend nach dem seltenen Schauspiel der fernen Schiffe. Orozimbo und Tamala zeigen, verschlungen auf und nieder wandelnd, den Ausdruck der innigsten Liebe, indeß Variko sich mit schüchternen Zeichen des Widerwillens loszuwinden strebt von dem wilden Pilpatoe. In reichster Fülle wechseln die Gruppen des vielfach belebten Gemäldes, als ein neuer aber entfernterer Donnerschlag abermals Alle wie im plötzlichen Zauber erstarren macht. Nachdem man sich endlich wieder erhoben hat, entsteht ein Treiben gegen das Meer hin; auf den Felsen bilden sich mannigfach gedrängte Gruppen. Ein Kanot, das in die See fährt, zeigt an, daß ein schwimmender Gegenstand die allgemeine Aufmerksamkeit fessele; Spannung und Erwartung,

3) Das lärmende Tongemälde eines Gewitters allein würde hier keineswegs genügen. S. Abhandl. V. cit. No. 207.

malen sich in allen Gebehrden, bis endlich freudige Sprünge und stürmisches Herabeilen von den Höhen den glücklichen Fang bekunden. Alles ist froh bewegt, nur Yariko weilt traurig einsam im Vorgrund, und bildet in ihren abgemessenen grazienvollen Bewegungen einen schönen Gegensatz mit der fröhlich herbei hüpfenden Tamala, welche die stille Yariko vergebens mit fortzuziehen strebt in den Strudel der bunten Menge. Das Kanot landet endlich mit einer grossen aufgefischten Kiste, die jubelnd an das Land gebracht und darauf eröffnet wird. Bunte Zeuge, Schmuck, kleine Spiegel u. s. w., die von den Anführern hier und da vertheilt werden, verbreiten jetzt überall Staunen, Verwunderung und Freude, deren Aeusserung nur noch einmal unterbrochen wird durch das stille Senken des Hauptes bei einem in weitester Ferne verhallenden Donner. Zahllos wechseln darauf die durch die verschiedenen Geschenke eigenthümlich belebten Gruppen und Bilder, bis der herrschende Jubel endlich sich äußert durch einen allgemeinen Freudentanz. Alle Sehnsucht und Heiterkeit der innigsten schuldlosen Liebe zeigen darauf Orozimbo und Tamala in dem reizendsten Zweitanz, dessen eigenthümliche Bewegung zuletzt anmuthig endet in einer grazienvollen Umschlingung. Mit steigender Heftigkeit hat Pilpatoe diesem Tanze zugesehen, zu dem schon vorhin die schöne Yariko vergeblich von ihm aufgefordert worden war. Jetzt dringt er von Neuem in die sich Weigernde, deren Widerstreben endlich der Bruder dadurch ein Ende macht, daß er sie gleichsam mit drohender Gewalt dem Pilpatoe zuführt zum Tanz. Nunmehr beginnt zu derselben, freilich von den obligaten Instrumenten ganz anders vorgetragenen Musik, der nehmliche mimische Zweitanz, der aber durch die widerstrebende Kälte von der einen, und durch die wilde Heftigkeit von der andern Seite einen ganz andern, in solcher Wiederholung dem Schauer nothwendig höchst interessanten Charakter annimmt. Als der erste Halt, die erste umschlingende Gruppe eintreten soll, wird der Tanz plötzlich durch

den besondern Rythmus eines dumpf donnernden Trommelschlages hinter der Scene unterbrochen, der die Bewegung aller Anwesenden plötzlich in die Ruhe einer ganz eigenthümlichen conventionellen Stellung verwandelt.

Zweite Scene.

Ein feierlicher Zug von Priestern der Sonne und von niederen Dienern derselben tritt auf; sie tragen geweihete Trommeln, einen brennenden Opferaltar, strahlende Sterne, die auf schlankem Rohre hoch in den Lüften funkeln zwischen dem silbernen Halbmond und Vollmond; und endlich eben so das geheiligte im weiten Rund strahlende Sonnenbild aus platt geschlagenem Golde bestehend, aber durch eine Hülle von grau wolkigen Federn verdeckt. Nach einem rituellen Umgange, bei dem der körperliche Ausdruck aller Anwesenden die Nähe des Heiligthums bekundet, gruppirt der Zug sich in der Mitte, und der Altar wird, gleichsam seines Opfers harrend, niedergesetzt vor das verhüllte Idol. Feierlich schreitet der Oberpriester, nachdem er unter bedeutsamen Ceremonien die Opferflamme ausgelöscht hat, in den Vorgrund, zeigt mit trauernder Gebehrde auf das verhüllte Sonnenidol, und trennt darauf die bestimmten Paare indem er die Bräute, von der Hand der bestimmten Gatten scheidend, den Brüdern wieder zurückführt. Ehrfurchtsvoll gehorchen diese zwar, Orozimbo aber und Tamala geben dabei ihren tiefen Schmerz zu erkennen, indeß Pülpatoe heftigen Unwillen, Yarifo hingegen unverstellte Freude äußert über diesen unerwarteten Einspruch. Darauf beginnen die Sonnenpriester einen astronomischen Tanz,[9] und stellen in mannigfachen Gruppen dahinkreisend,[10] ver-

9) Vergl. über astronomische Priestertänze. Abhandl. V. cit. No. 26. u. f.

10) Wollen hier geübte Kunsttänzer, zum Beispiel etwa die beiden Mondträger, sich vielleicht zeigen in den heut zu Tage so sehr beliebten Kreisel-Pirouetten, so können sie dieß wenigstens mit charaktervoller Bedeutsamkeit thun in solchen astronomischen Tänzen, von deren einer noch

schiedene Sternbilder [11] dar, bis endlich Alle sammt den hoch getragenen kleineren Gestirnen in den Staub sinken vor dem langsam entschleierten wundersam strahlenden Sonnenbilde. [12] Der Oberpriester tritt nun abermals vor, vereinigt auf einen Augenblick die Paare, trennt sie aber sogleich wieder, als das Idol bedeutungsvoll sich von neuem verhüllt. Nachdem darauf eine religiöse Pantomime den Akt des Opferns mit allen dabei üblichen Ceremonien [13] bildlich dargestellt hat, beginnt ein feierlicher künstlich verschlungener Marsch, an den alle Anwesende sich, unter dem mannigfachen Ausdruck der ihrem verschiedenen Charakter gemäßen Empfindung, anschließen. Nach mehreren dem Auge wohlgefälligen Evolutionen verläßt der Zug endlich zur Rechten die Bühne.

Dritte Scene.

Yariko, die sich still von dem Feierzuge ausgeschlossen hat, starrt demselben mit abwehrender gleichsam in die Ferne weisender Hand wie gedankenlos nach. Leidenschaftlich preßt sie alsdann, ihr Herz haltend, beide Hände an

vorhandenen Gattung Hammer unter andern sagt: der mystische Wirbel oder Reigen Simaa, worin die Derwische jeder allein sich drehend um den im Mittelpunkte unbeweglich sitzenden Scheich herum walzen, versinnlicht den mystischen Tanz der Gestirne, oder die Harmonie der Sphären. — Der Scheich in der Mitte ruhig sitzend stellt die Sonne, oder noch einen höheren Mittelpunkt des Weltsystems dar, um den die Planeten oder niederen Welten kreisen. — Gesch. d. schönen Redekünste Persiens. S. 196.

11) Dergleichen mystische Darstellungen sind unter den wilden Völkern nicht ungewöhnlich. Wundersame Tänze halten sie zum Beispiel bei den Verfinsterungen des Mondes, denn ihnen tanzt noch der ganze Himmel mit seinen schwebenden Sternen; die Irokesen unter andern nennen sogar das Siebengestirn die Tänzer und die Tänzerinnen. — Vergl. Baumgartens allg. Gesch. d. Länder u. Völker von Amerika. Th. I. S. 119. 190.

12) S. ü. die verschiedenartigsten Religionstänze schließlich noch Baumgarten am angef. O. Th. I. S. 86.

13) Ueber die verschiedenen Zeremonien und eigenthümlichen Processionen bei den der Sonne geweiheten Opfern findet man ein Mehreres an folgendem Orte: Humbold et Bonpland voyage etc. T. I. p. 179. 261. pl. XV. 2.

die Bruſt, und ſinkt darauf mit flehend empor gehobenen Armen nieder. Immer leiſer verhallen die prieſterlichen Trommeln und Pfeifen in die Ferne, da geht ſie ganz und gar in ſich verſenkt, langſam auf und nieder. Oft bleibt ſie regungslos ſtehen, und erſchöpft ſo in einer Reihe mimiſcher Bilder die Darſtellung des ſtillen ganz in ſich verſunkenen Schmerzes: ſeelenvolle Klänge, vielleicht das leiſe hingehauchte Solo eines mächtig in die Seele greifenden Blaseinſtruments, geben dieſem ſtillen Monologe eine vollkommen genügende Verſtändlichkeit. Endlich verliert die Kummervolle ſich, planlos umherirrend, zur Linken in die Gebüſche.

Vierte Scene.

Perez, den man bereits am Schluſſe der vorigen Scene, ſchwimmend auf einem Brette, einigemal aus den Wellen auftauchen ſah, ſpringt an das Land, und kniet, daſſelbe mit Affekt begrüßend, nieder, dem Himmel für ſeine Rettung zu danken. Bald aber rafft er ſich auf, ſieht ſich ſchüchtern um, und zeigt nun, nach allen Seiten hin ſich wendend, zu einer eigenthümlichen von vielen Pauſen unterbrochenen Muſik, in den verſchiedenſten Stellungen allen mimiſchen Ausdruck des von ängſtlicher Furcht begleiteten Horchens und Späheus. Ein Geräuſch in dem Gebüſch, worin Zariko vorhin verſchwand, zieht ihn plötzlich mit aufmerkſamer Haſt nach der Gegend hin. Er ſchleicht und lauſcht, jedoch gewahrt er, wie die verneinende Bewegung des Kopfes ſagt, durchaus nichts; da holt er ziemlich ruhig ſeine Piſtolen hervor, ſäubert ſie, beſtreut aus dem feſt verſchloſſenen Horne dieſelben mit trockenem Pulver, und wirft ſich endlich auf einen niederen Felsblock rechts am Eingange der Grotte, wo er, matt von vieler Erſchöpfung und Angſt, leicht entſchlummert. Die leiſe durch Sordinen gedämpfte Muſik malt in dieſer Situation ſein inneres Leben aus; das flüſternde Getön wird von Zeit zu Zeit unterbrochen von einem diſſoniren-

den Forte: es bezeichnet gleichsam die trüben Bilder, die bei seiner höchst gefahrvollen Situation in der Seele auftauchen, denn unruhige Bewegungen eines von schrecklichen Träumen Geängstigten begleiten diese Momente. Bei dem ersten Forte sieht man von der rechten Seite her ein Kanot auf den Wellen erscheinen, das mehrere mit der Fischerei beschäftigte Wilde trägt, [14] die zugleich spähend nach neuem Funde hinausblicken in das offene Meer, und endlich zur Linken hinter dem Felsen verschwinden.

Fünfte Scene.

Yariko schleicht furchtsam freudig aus dem Gebüsch, mit vorgestreckter Hand auf den lächelnden Schläfer deutend, den jetzt die holdesten Träume umgaukeln. Namenloser Liebreiz liegt nunmehr in den leis gedämpften Tönen, worin dasselbe Blaseinstrument, das vorhin Yarikos Schmerz malte, sein sehnsüchtiges Weh wieder mischt, jedoch allmählich übergeht zu fröhlicheren Klängen. Idealisch schön aber erscheint dabei das Spiel der Gebehrde, wenn eine berufene pantomimische Künstlerin das schuldlose Kind der Natur darstellt, wie es unbewußt beschlichen wird von den süßesten Regungen des Herzens. Welche Feder vermöchte zu beschreiben, wie sie wechselnd im unerschöpflichen Reiz der Stellungen, bald in züchtiger Ferne den Athemzügen des unbekannten Schläfers zu lauschen scheint, oder furchtsam scheu umherspähet, ob auch niemand komme: wie

14) Wenn Noverre um sechs Jäger perspectivisch in den Hintergrund verschwinden zu lassen, nicht weniger als sechs und dreifsig Figuranten von immer kleinerer Statur gebraucht, so war diese höchst kostspielige und dabei für die dargestellte Handlung gänzlich bedeutungslose Spielerei ohne alle Wahrheit und Schönheit allerdings gänzlich zu verdammen. (Vergl. Abhandl. VI. Cit. No. 145.) Bei einem weit in die Ferne verduftenden Hintergrunde aber, wo Meer und Himmel zum Theil in einander verschwimmen, wird schon viel leichter und mit einem gröfseren Scheine von Wahrheit eine perspectivische Täuschung dadurch möglich sein, dafs die vorüberfahrenden Fischer dargestellt werden von Kindern, welche die Bekleidung der Wilden tragen in mattester Färbung. d. V.

sie dann wieder freudig sich nähert, jungfräulich verschämt aber zurückeilt, wenn eine kleine Bewegung das nahe Erwachen fürchten läßt. Jetzt steht sie einen Augenblick sinnend da, dann läuft sie eilig zum Strande, nimmt eine große bunt schillernde Muschel, und verschwindet links in die Koulisse, kehrt aber bald wieder zurück mit der am frischen Quell gefüllten Schaale und mit einigen wenigen Früchten. In geringer Entfernung von der Grotte setzt sie die Labung auf den Boden nieder, und will darauf zurückeilen in das Gebüsch. Liebe und Sehnsucht aber fesseln sie allmächtig, sie kehrt noch einmal zurück, und bleibt versunken in süßen Träumereien, im Vorgrunde der Bühne stehen. Leiser und leiser erklingen jetzt die melodischen Töne, bis auch der letzte Laut still verhallt. Die eintretende kurze Pause bezeichnet bedeutsam den Augenblick des Erwachens, und ein plötzliches Forte malt deutlich die gegenseitige Ueberraschung. 15) Ein Blick auf die Früchte am Boden belehrt den Verunglückten über die wohlwollende Gesinnung der fremden unerwarteten Erscheinung, die huldvoll verschämt vor ihm steht, unfähig zur Flucht. Endlich will sie ihre wiederkehrenden Kräfte dazu anwenden, Perez aber eilt ihr nach, und zieht sie sanft bittend bei der Hand zurück, indem er des edelsten Dankgefühles voll, ihr sein Inneres zu offenbaren strebt. Nunmehr beginnt eine pantomimische Scene, voll hoher Wahrheit und seltener ästhetischer Schönheit, deren weitere Beschreibung indeß nothwendig hinter der Fantasie des sinnigen Lesers zurückbleiben würde. Der verehrte Dichter, dem wir die erste Idee zu diesem mimischen Drama verdanken, schildert jene Situation einigermaßen in folgenden Worten:

15) Dergleichen Situationen bestätigen hoffentlich wohl einigermaßen die früher ausgesprochene Behauptung, daß der Instrumentalmusik hier ein neues bis jetzt noch wenig gebahntes Gebiet eröffnet wird zur Entfaltung ihrer höchsten charaktervollen Schönheit, die dem an Fantasie reichen Tonsetzer eben so einladend erscheinen kann, als dem ausübenden Künstler in dem Orchester. d. V.

Durch Mienen red't dies Paar, durch Mienen wird's vertraut.
Sie winkt ihm mit der Hand, er folget ihrem Schritte. —
Und zeigt ihm einen Quell von Durst sich zu befrein,
Durch Lächeln räth sie ihm, getrost und froh zu sein.
Sie sah ihn zehnmal an, und spielt an seinen Haaren
Und schien verwundrungsvoll, daß sie so lockig waren. 16)

Das reizende Spiel wird endlich störend unterbrochen, indem Yariko plötzlich schüchtern auffährt, den theuren Fremdling zu der Höhle hinzieht, und vorsichtig lauschend um den Felsen schaut. Eilig kommt sie aber sogleich zurückgelaufen, und winkt den Erschrockenen hastig in die Grotte, an deren Eingang sie furchtsam lauschend stehen bleibt.

Sechste Scene.

Pilpatoe erscheint, die Braut suchend, oben auf dem überragenden Felsen der Höhle, und blickt und spähet nach allen Seiten umher, indeß Yariko unter ihm regungslos verweilt mit allem sichtbaren Ausdruck der größten Furcht. Endlich, da er von der Gesuchten weder etwas sieht, noch etwas hört, verschwindet er unwillig wieder in die Gebüsche.

Siebente Scene.

Yariko schleicht mit großer Vorsicht in einer Reihe festgehaltener Stellungen vorwärts, und winkt endlich, da sie alles sicher sieht, fröhlich hüpfend den Fremdling aus seinem Hinterhalte hervor. Nachdem er durch Zeichen seine Besorgnisse wegen des vielleicht noch anwesenden Lauschers zu erkennen gegeben, und sie ihn zärtlich beruhigt hat, greift der Ermattete, den bis dahin nur ein Trunk aus der Muschel erquickt hatte, zur Labung nach einer der wenigen am Boden liegenden Früchte. Kaum hat Yariko dieses gesehen, so führt sie den Hungernden mit zärtlicher Sorgfalt bis an den Eingang der Grotte, und eilt darauf im fliegenden Laufe davon.

Achte Scene.

Perez blickt, gegen den Strand zuschreitend, hinaus in die ungemessene See, indem er zugleich ein Medaillen

16) Gellert Inkle und Yariko.

aus dem Busen zieht, und es mit Inbrunst und Trauer an seine Lippen drückt. Seine gehaltenen Stellungen zeigen in einem schönen Climax [17] allen körperlichen Ausdruck der innigsten Sehnsucht nach der Ferne: endlich kniet er in steigendem Affekt mit vorgebogenem Körper und mit weit gegen die See hinausgebreiteten Armen. [18] Dann springt er hastig auf, und eilt geflügelten Schrittes auf den hart am Meere stehenden Felsen, um deutlicher zu erspähen ob kein rettendes Schiff dem erweiterten Blicke sich zeige. Als er sein Auge aber zur Linken hin wendet, erschrickt er, springt eiligst von der Höhe herab, und stürzt mit allen Zeichen des Entsetzens in die Grotte.

Neunte Scene.

Kaum hat er dieselbe noch erreicht, so landet auch schon, hart hinter den Felsen hervorkommend, ein Kanot mit mehreren Wilden. Sie springen, leere aus Fruchtschaalen gemachte Wassergefäße in der Hand, zum Theil seitwärts in das Gebüsch, und laben sich darauf gegenseitig am erquickenden Trunke. Auch dem in dem Schiffe gebliebenen Wilden, der mit fröhlicher Gebehrde die vollen Netze in die Höhe hebt, wird die Schaale gebracht; die übrigen aber deuten indessen fröhlich auf den Reichthum ihres Fanges, und beginnen, ihre Freude darüber an den Tag legend, einen charakteristischen Viertanz, in welchem sie alle Verrichtungen des Fischens pantomimisch

17) Vergl. über die rhetorischen Figuren der Gebehrdensprache. Abhandl. V. cit. No. 204 u. f.

18) Der hier bereits mehrfach gemachte Versuch eine aus der dramatischen Situation natürlich hervorgehende Empfindung oder Leidenschaft mit Wahrscheinlichkeit durch das ganze Gebiet ihres körperlichen Ausdrucks hindurch zu führen, und ihre Hauptmomente in lebenswahrer und doch kunstschöner Stellung festzuhalten, ist wohl eine wesentliche Schönheit der pantomimischen Dichtung. Das plastische Princip der Gebehrdenkunst kommt hier zum klaren Ausdruck, und die Leistungen derselben sind, wenn anders die Darsteller, vertraut mit der Psychologie der Leidenschaften, wirklich pantomimische Künstler sind, gleich interessant für den Philosophen wie für den bildenden Künstler. d. V.

darſtellen.[19] Während deſſelben blickt die zurückgekehrte Variko zu wiederholten malen beſorgt aus verborgenem Hinterhalte hervor, und iſt ſehr froh als nach geendetem Tanze endlich die Schaalen noch einmal gefüllt, und in das Fahrzeug getragen werden, worauf die Fiſcher, ihre Beſchäftigung wieder beginnend, zur Rechten hinabfahren. Zu früh tritt nunmehr die von Sehnſucht getriebene Variko aus ihrem Verſteck hervor; indem eben das Kanot hinter dem Gebüſch verſchwindet, zeigt einer der Wilden, ſeinen Nachbar auf die Achſel klopfend, mit Zeichen der Verwunderung auf ſie hin.

Zehnte Scene.

Variko, ein aus Blättern geflochtenes Körbchen mit den ſchönſten Früchten in der Hand, winkt freudig den Gegenſtand ihrer zärtlichen Fürſorge aus der Grotte hervor, und ladet ihn ein, ſitzend das Mahl zu verzehren. Heißen Dankes voll drückt Perez ſeine holde Beſchirmerin an ſeine Bruſt, die mit ſchuldloſer Innigkeit ihr Haupt an den geliebten Fremdling lehnt. Nachdem dieſe reizvolle Gruppe ſich endlich aufgelöſt hat, zieht Perez ein ſchönes leichtes Tuch hervor, und ziert die mit kindlicher Fröhlichkeit dankende Variko damit, die ihn darauf mit ſtürmiſch freudigem Verlangen zum Niederſitzen und zum Eſſen ladet. Nachdem er endlich ihrem Begehren gewillfahrt hat, beginnt ſie vor ihm, gleich als wolle ſie alle Trauer von ſeiner Stirne dadurch verbannen, einen fröhlichen grazienvollen Tanz, bei deſſen Stellungen das eben erhaltene Tuch in mannigfacher Form gehalten wird. Allmählig geht aber die heitere Melodie über in jenen reizen-

[19] Der heftigſter Empfindungen volle Sohn der Natur hat keinen andern Ausdruck der Freude als den luſtigen Tanz, welcher, als ein treues Abbild ſeines Innern jedesmal den Gegenſtand ſeines Frohſinns mimiſch zu verſinnlichen ſtrebt. So wird denn die an ſich ziemlich ruhige Beſchäftigung des Fiſchens auch noch im nachahmenden Tanze dargeſtellt von bereits ziemlich vorgeſchrittenen Völkern, wie zum Beiſpiel von den Oſtiaken. Vergl. C. G. Sonntags Gem. d. ruſſiſchen Reichs. etc. S. 150.

den Tanz der liebenden Sehnsucht, den sie vorher mit dem Pilpatoe nicht tanzen mochte, und dessen einen Theil sie nun mit unbeschreiblichem Zauber vollführt. [20] — Während dessen ist es merklich dunkel geworden, Variko unterbricht daher den freundlichen Dank des Perez durch unruhig traurige Gebehrde; sie zeigt, daß mit der nach ihrer Vorstellung schlafen gegangenen Sonne sie fort müsse zu den Ihrigen, und weist auch ihn nach der Höhle zur Ruhe. Plötzlich aber steht sie sinnend einen Augenblick still, faßt darauf den Fremdling bei der Hand und zieht ihn hin zum Strande. Hier rafft sie ein Bündel Seegras und Schilf zusammen, deutet dem Begleiter an ein gleiches zu thun, und beide tragen darauf diese Materialien zum weichen Lager in die Höhle. Nachdem Perez dieses Geschäft noch einmal wiederholt, indeß Variko, einen Augenblick verschwindend, zartes Moos herbeibringt, nimmt sie, indem sie den theuren Unbekannten zur Grotte hinführt, den innigsten Abschied.

Eilfte Scene.

Variko nunmehr allein, scheint, indeß die Dunkelheit immer mehr zunimmt, zu gehen, wendet sich aber wieder nach den Vorgrund, und spielt sorgsam nach der Grotte hinblickend, in süße Träumereien versunken mit dem erhaltenen Tuche. Darauf verläßt sie, nachdem sie noch kniend gebetet hat um Schutz für den theuren Fremdling, die Bühne, kehrt aber von mächtiger Sehnsucht getrieben noch einmal zurück. Verborgen lauscht sie jetzt am Eingang der Grotte, alles ist still, der Geliebte scheint zu schlafen.

20) Die so ganz verschiedenen Situationen bei der dreimaligen bedeutsamen Wiederholung dieses Tanzes, den diesmal nur Ein obligates Instrument ausführt, geben dem sinnigen Tonkünstler Veranlassung, in der jedesmal abweichenden Harmonie hohe charakteristische Schönheiten zu entwickeln; so wie denn auch dergleichen Situationen der pantomimischen Darstellerin hinreichende Gelegenheit verschaffen, ihre sprechenden Bewegungen künstlich zu entfalten unter der reitvollsten rhythmisch und plastisch schönen Form. d. V.

Indem ſie eben ihre Freude darüber zu erkennen giebt, durchbebt aber plötzlich der heftigſte Schrecken ihre Glieder. Die Muſik jener Scene, wo Pilpatoe vom Felſen herab die heimlich Verborgene ſucht, fällt plötzlich im lauteſten Fortiſſimo ein, und lichter Schimmer erfüllt die dunkle Bühne. Yariko läuft ängſtlich hin und wieder, unſchlüſſig, ob ſie vor den Nahenden fliehen, oder ob ſie ſich verbergen ſolle. Raſch jedoch iſt ihr Entſchluß gefaßt, ſie läuft zu einem der Grotte fern gegenüber ſtehenden Baume, und legt ſich an deſſen moſigem Stamme ſchlafend nieder, gleich als habe der Schlummer ſie überraſcht auf einſamer Wanderung.

Zwölfte Scene.

Orozimbo und Tamala, Pilpatoe und mehrere Geſpielinnen der lang Vermißten treten auf, begleitet von vielen Wilden mit flackernden Holzbränden und Fackeln von Palmblättern in der Hand, welche jetzt die einzige Beleuchtung der Scene ausmachen. [21] Dem Zuge voran gewahrt man jenen vorhin auf die einſame Yariko verwundernd hindeutenden Fiſcher, den das getragene Ruder und anderes Geräth ſeines Gewerbes von den übrigen Wilden, unterſcheidend bezeichnet. Als die Ankommenden ſich ſcheinbar regellos gruppirt haben, deutet er dem Orozimbo die Stelle an, wo er vorüberfahrend Yariko zuletzt geſehen habe, und winkt aus der Menge einen zweiten Fiſcher hervor, deſſen beifälliges Nicken die Wahrheit der Ausſage beſtätigt. Jetzt gebietet Orozimbo den Fackelträgern, ſich ſuchend nach allen Richtungen dieſer Gegend auszubreiten; dem zu Folge verlieren ſie ſich auch zum Theil zu beiden Seiten des Hintergrundes. Pilpatoe ſelbſt nimmt einem Wilden die Fackel aus der Hand, und tritt

21) Ein geſchickter Theaterfeuerwerker wird zur Vermehrung des magiſchen Effectes die hier verwendeten Fackeln leicht ſo einrichten können daſs sie dem verſchiedenen Stoffe zu Folge, theils in röthlichen, theils in bläulichen Flammen ſtrahlen. d. V.

umherspähend weiter nach vorn hin, wo er das zum Theil noch mit Früchten angefüllte Körbchen am Boden entdeckt. Indem er es aufhebt, und es als ein leitendes Zeichen der herbeieilenden Tamala übergiebt, welche darauf von einer wundernden Menge umdrängt wird, fällt sein forschendes Auge auf die Felsengrotte, und er schreitet nunmehr, am Boden, wo die verstreuten Schilfblätter seine Aufmerksamkeit fesseln, nach neuen Spuren umhersuchend, langsam darauf zu. Schon ist er bis hart an den Eingang gekommen, da stürzt Variko, die mit qualvoller Angst seine Schritte beobachtet hat, urplötzlich in die Mitte des Vorgrundes, und der eintretende laute Jubelklang wendet die Blicke und Tritte des Spähers. Eine effectvolle Gruppe, die in den verschiedensten Nüançen allen mimischen Ausdruck freudiger Verwunderung malt, umsteht jetzt die ihre innere Bewegung verbergende Variko, welche endlich umstrickt wird von Tamalas liebender Umarmung. Indem Variko den unwilligen Bruder sammt den Uebrigen zu dem Baume führt, und zu erzählen scheint, wie sie hier, zum Ausruhen niedersitzend eingeschlafen sei, kehren herbeigerufen von den fröhlichen Klängen alle Fackelträger zurück. Sie begrüßen die Wiedergefundene in eigenthümlicher Weise, und beginnen darauf einen kurzen aber höchst charaktervollen Freudentanz, an dem auch Varikos Gespielinnen einigen Antheil nehmen. Bisweilen tanzen sie allein, [22] indeß die Fackeln sämmtlich auf der rechten Seite der Bühne gruppirt, die Scene in eigenthümlicher Weise energisch beleuchten; bald mischen sie sich, mannigfache Touren bildend, in die Reihen der Männer. Zur Linken bilden während dessen die handelnden Personen mehrfach wechselnde Gruppen, indem jede derselben sich nach ihrem hier ganz be-

22) Diese effectvollen Tanzgruppen sind zum Theil entlehnt von den Gebräuchen der Neger vom Stamme der Tibbu, die beim nächtlichen Scheine der aus Palmblättern gewundenen Fackeln reizvolle Tanzspiele aufzuführen pflegen. S. Spiekers Journal der neuesten Land und Seereisen. Jahrg. 1822. Aprilh. S. 554.

ſtimmt angegebenen Charakter bewegt. Der Ernſt der in banger Sehnſucht nach der Grotte hinüberblickenden Yariko findet ſeinen anmuthigen Gegenſatz in der Heiterkeit der arglos fröhlichen Tamala, deren ſchmeichelndes Weſen auch den ſeiner Schweſter zürnenden Orozimbo beſänftigt hat. Der ſchreckliche Pilpatoe allein bleibt aller ihrer lieblich koſenden Tändeleien ungeachtet ernſt und düſter, und wirft bisweilen ſcharf beobachtende Blicke auf die ängſtliche Yariko. Als dieſe endlich von der dem Tanze mit Antheil zuſchauenden Tamala mit in die verſchlungenen Reigen gezogen werden ſoll, deutet ſie, Pilpatoes Späherauge gewahrend, den Wunſch an, ſich zu entfernen. Dem zu Folge unterbricht Orozimbo durch das Zeichen des Aufbruchs den ſchön geſchlungenen Fackeltanz; Alle auch Yariko, an der Seite des ſchrecklichen Bräutigams die letzten Blicke auf die Grotte werfend, entfernen ſich, und indem der Zug ſich rechts in die hinteren Couliſſen verliert, fällt der Vorhang.

Zweiter Akt.

Die beginnende Muſik ſtellt, indem ſie zum Theil die eigenthümlichen Sätze der früheren Hauptmomente in ſcheinbarer Verwirrung wiederholt, gleichſam die Träume der unruhig ſchlummernden Yariko und des Perez dar; endlich giebt eine im ſtets wachſenden Crescendo durchgeführte Figur ein Bild des anbrechenden Morgens. Während deſſen geht der Vorhang auf, und man erblickt die frühere Gegend im magiſchen Glanze des in tropiſcher Gegend energiſch leuchtenden Frühroths. Das Theater bleibt noch einige Zeit leer.

Erſte Scene.

Mehrere Indianer kommen mit gefällten Speeren, geſpannten Bogen und anderem Jagdgeräth ganz leiſe zur Rechten aus den Gebüſchen geſchlichen; die Vorderen tragen eine bereits erlegte noch im nächtlichen Lager überraſchte Gazelle. Sie unterreden ſich bei ihrem langſamen und

vorsichtigen Schleichen lebhaft durch Gebehrden [23] die bald die Aufmerksamkeit der Schützen auf die Gipfel eines Baumes richten. Man steht plötzlich still, die Pfeile fliegen, und ein schöner großer von mehreren Pfeilen getroffener Vogel, vermehrt die Beute. Unter stillem Ausdruck der Freude darüber verliert sich darauf die Jagd weiter zur Linken in die Gebüsche.

Zweite Scene.

Yariko, reizvoller in ihrer Weise geschmückt als vorher, eine Kürbisflasche nebst verschiedener Speise tragend, tritt auf. Angestrahlt von den letzten röthlichen Lichtwellen, bleibt sie spähenden Blickes einige Zeit im Hintergrunde des Theaters stehen, und schreitet darauf lauschend zum Eingange der Grotte. Da sie nichts vernimmt wird sie unruhig, horcht wieder auf, alles aber bleibt still. Ihr Gang, ihr unruhiges Händespiel verrathen den lebhaftesten inneren Kampf; endlich aber besiegt die Sorge um den Geliebten alle anderen Gefühle, sie geht schüchtern in die Grotte, kommt aber Speise und Trank dort lassend im Augenblick wieder zurück mit dem belebtesten Ausdruck der Freude, indem sie zeigt daß sanfter Schlummer noch den theuren Gegenstand zärtlicher Sorge umfangen halte. In hoch erhobener Stellung, mit emporgestreckten Armen und auf der äußersten Spitze der Zehen, steht sie jetzt, das Antlitz nach Osten gewendet, und begrüßt frommen Dankes [24] voll das aufsteigende nunmehr lichthellen Glanz verbreitende Gestirn: endlich sinkt sie, vom Sturme der Gefühle überwältigt, mit tiefgesenktem Haupte verehrend nieder in den Staub. Früher schon, als Yariko eben in die Grotte ging, zeigte sich von der rechten Seite her im Hin-

23) Unter den wilderen Völkern ist die Anwendung einer höchst ausgebildeten Gebehrdensprache bei dem stillen Beschleichen des Wildes sehr gewöhnlich; vergl. z. B. Abhandl. VI. cit. No. 233.

24) Vergl. über diese ätherische Stellung beim Gebet, Abhandl. V. cit. No. 143 u. f.

tergrunde eine ungeheure Anakonda, die, von den himmelwärts gerichteten Blicken Parikos nicht bemerkt, jetzt langsam dahin spielend die Mitte des Theaters erreicht hat. Als die Betende sich erhebt, fällt ihr Auge mit Entsetzen auf das schreckbare Unthier, und des Gebrauchs ihrer Glieder kaum mächtig, eilt sie wankend in die Grotte.

Dritte Scene.

Drei Jäger mit gezücktem Wurfspieß und mit gespanntem Bogen treten, der Schlange vorsichtig nachschleichend auf; als das Thier im warmen Strahle der aufsteigenden Sonne ruhen zu wollen scheint, geben sie bedeutsame Zeichen rückwärts, und verlassen darauf die Bühne wieder von derselben Seite, woher sie gekommen. Auch Perez der indeß mit gezogener Waffe und gespanntem Pistol aus der Höhle getreten ist, schreitet eiligst zurück als er die Wilden erblickt.

Vierte Scene.

Ein Kanot, welches den Orozimbo mit mehreren Jägern trägt, landet eilig an dem hinteren Felsen, dessen Spitze alsbald Orozimbo besteigt, indeß das Kanot mit den übrigen Jägern in der Mitte der Scene verweilt. Vorn auf dem über der Grotte hervorragenden Felsen erscheint dagegen im prächtigen Waffenschmuck Pilpatoe mit einigen Gefährten, und es entsteht nun die lebhafteste die große Jagd betreffende Unterhaltung durch Zeichen. Orozimbo winkt zur Linken in die Gebüsche, und bald sieht man neben ihm einen Theil der Jäger, die vorher nach jener Gegend hin verschwanden. Einige von derselben Parthei erscheinen auf den stillen Ruf Pilpatoes im Vorgrunde, und bergen sich theils hinter die Bäume, theils legen sie sich mit gespanntem Geschoß ganz flach am Boden hin: andere Jagdgehülfen noch steigen auf gewisse deutende Zeichen des Orozimbo von dem vorderen Felsen hernieder, und knien in schußfertiger gegen das Unthier gerichteter Stellung nieder vor den Eingang der Grotte. Als endlich alles

gehörig zum Angriff geordnet iſt, fliegen auf Orozimbos Wink in einem Augenblick alle Pfeile auf die Anakonda, die alsbald in hohem Bogen ſich ſchmerzvoll bäumt und windet. In dem Augenblick ſtürzt Pilpatoe die natürlichen Abſätze des Felſens kaum berührend im eiligem Sprunge von ſeinem hohen Standpunkt herab, und greift mit verwegenem Muthe das wüthende Ungeheuer an, deſſen immer mattere Bewegungen bald des Siegers ſtarken Arm bekunden. Von allen Seiten ſtrömen nunmehr die Jagenden herzu, und preiſen, mannigfache Gruppen um das Unthier und deſſen Sieger bildend, mit nachahmenden Gebehrden die Tapferkeit und Stärke des Pilpatoe, den Orozimbo freudig umarmt; und darauf, während alles erbeutete Wild neben die Anakonda hingelegt wird, das Zeichen giebt zu fröhlicher Raſt.

Fünfte Scene.

Dienende Knaben treten auf, und breiten zur Linken des Vorgrundes bunt farbige Matten aus, auf welche ſich die Jäger, ihre beiden Häupter oben an, niederlaſſen in regelloſer aber ſchöner Gruppirung. Darauf erſcheint ein anmuthiger Chor feierlich geſchmückter Jungfrauen, die in ſauberem Kokosgeſchirr Erfriſchungen aller Art den müden Jägern darreichen. Indeß dieſe ſich laben, ergreifen die Mädchen deren Jagdſpieße und Bogen, und beginnen um das erlegte Wild einen nachahmenden Tanz, der die verſchiedenen Verrichtungen der Jagd in rhythmiſch gemeſſener Bewegung verſinnlicht. Als ſie endlich Pilpatoes ruhmvolle That feiern wollen, [25] ziehen ſie einen der dienenden

25) Es iſt eine ſehr häufige Gewohnheit der wilderen Völker, die einzelnen Groſsthaten ihrer Helden, ja ſogar die mannigfach verwickelten Begebenheiten eines ganzen Feldzuges im lebhaften pantomimiſchen Tanz aus dem Stegereife darzuſtellen, wie dieſes folgende Erzählung aus guter Quelle näher beweiſt: plusieurs de ceux, qui ont veçu parmi les Iroquois, m'ont assuré, que souvent, après qu'un chef de guerre a exposé a son retour tout ce qui s'est passé dans son expedition et dans les combats, qu'il a livrés ou soutenus contre les ennemis, sans en omettre aucune cir-

Knaben in ihre Mitte, und fordern ihn durch Zeichen auf, das Ungeheuer darzustellen. Indem er nach einiger neckender Weigerung ihrem Verlangen willfahrt, beginnt er schwebenden Schrittes sich durch den Haufen der Tänzerinnen zu winden in mannigfach geschlängelter Figur, wobei auch der ganze Körper, und besonders das fortgesetzte Spiel der wellenförmig erhobenen und gesenkten Arme sehr geschickt beständige Schlangenwindungen zeigt. [26] Nachdem zur Ergötzung der ruhenden Jäger dieser Schautanz einige Zeit gedauert hat, gewahrt der gejagte Knabe einen von seinen Verfolgerinnen unbesetzt gelassenen Hinterhalt, und läuft unvermuthet in die Grotte, aus welcher während der ganzen Scene Yariko in unbemerkten Augenblicken ängstlich lauschend geblickt hat. Die Jäger geben kaum noch ihre Freude zu erkennen über jene List, da stürzt zu urplötzlich verändertem Tempo der Musik der Knabe mit allen Zeichen furchtsamer Ueberraschung wieder aus der Höhle; die Tänzerinnen bleiben in eigenthümlicher Gruppe des plötzlich gehemmten Laufes zum Theil unbeweglich stehen vor Verwunderung; die Jäger aber erheben sich eilig von ihren Sitzen. Auf die ängstlichen Gebehrden des Knaben, der zitternd nach der Grotte hindeutet, entnehmen einige Wilde den Mädchen die Waffen, und gehen mit gespannten Bogen der Höhle zu.

Sechste Scene.

Neue Verwunderung aber fesselt wiederum Alle, als Yariko plötzlich den gleichsam zu Stein erstarrten Schützen

---

constance, alors tous ceux, qui sont présens a ce recit, se levent tout d'un coup pour danser, et représentent ces actions avec beaucoup de vivacité, comme s'ils y avoient assisté, sans néanmoins s'y être preparés et sans avoir concertés ensemble. Lafitau Moeurs des Sauvages. T. I. p. 525.

26) Tänze welche die verschiedenen Bewegungen der Thiere nachahmten, waren bei den Griechen sehr gewöhnlich, wie folgende Stelle außer einigen bereits früher angeführten Zeugnissen näher bekundet: "ὁ Μορφατμὸς, παντοδαπῶν ζώων μέρησις ἦν. (I. Pollux de speciebus saltationis. Onom. IV. 14.) Auch neuere Völker stellen

aus der Grotte entgegen tritt. Die Mädchen höhnen jetzt jenen Knaben wegen seiner lächerlichen Furcht; dieser indessen sucht den Spott zu bekämpfen, indem er durch Kopfschütteln, und lebhafte Gestikulation andeutet, daß ein anderer Gegenstand in der Höhle sein Schrecken erregt habe. Pilpatoe gewahrt dieses, und mit der Miene des Argwohns und mit einem Blicke des heftigsten Zorns auf Pariko, die eben auch von ihrem Bruder ziemlich unsanft angelassen wird, stürzt er zur Grotte. An dem Eingange aber fährt er scheu zurück, geschreckt vom donnernden Schusse, der auf alle Anwesende die außerordentlichste hier nicht näher zu beschreibende Wirkung macht. Pariko selbst sinkt wie entseelt nieder, und bleibt auch, von den Gespielinnen theilnehmend unterstützt, während der nächsten Ereignisse in diesem Zustande.

Siebente Scene.

Pilpatoe bekommt zuerst die Besinnung wieder, indem er eben zur Linken die Männer ordnet zu geregeltem Angriff, tritt Perez mit gespannt vorgehaltenem Pistol plötzlich aus seinem Hinterhalte hervor. Neues Staunen erregt jetzt überall der unvermuthete Anblick des Europäers. Orezimbo sinkt, dankend gegen die Sonne gewendet und zugleich auf Perez deutend in betender Stellung nieder; andere Indianer geben, gleichfalls auf das leuchtende Gestirn hinweisend, durch wilde Sprünge ihre Freude über das nunmehr nahe Fest des großen Opfers zu erkennen, und verlassen zum Theil, als wollten sie die Diener der Sonne von dem unvermutheten Ereigniß benachrichtigen, die Bühne. Pilpatoe aber, von wild rasender Wuth der Eifersucht bewegt, gedenkt des priesterlichen Ausspruchs in dem Augenblick nicht, und stürmt von Neuem gegen Perez los. Dieser streckt den wilden Feind zu Boden durch einen zweiten Schuß, der zu nicht geringer Freude

gern Positur, Gang und Eigenheiten gewisser Thiere im nachahmendem Tanze dar. S. Sontag am ber. angef. O. S. 150.

des hart Bedrängten von der linken Seite her signalisirend erwiedert wird. Höchst betroffen hierüber gehen einige Wilde nach der Gegend des Schalles hin auf Kundschaft aus; Andere sind beschäftigt um den in den linken Arm verwundeten Pilpatoe, der auf einer aus Jagdspeeren eilig geformten Bahre unter wilden Gebehrden der Wuth und der Rache den Schauplatz verläßt. Diese für seinen künftigen Verwandten zu üben drängt Orozimbo nunmehr zornig auf den Schiffbrüchigen ein, der sein im Augenblick nutzloses Schießgewehr fortstößt, und mit gezogenem Degen dem Speere seines Feindes sehr geschickt zu begegnen weiß. Einige Zeit hat dieser Kampf gedauert, als Parilo sich erholt, mit allen Zeichen der Verzweiflung kühn zwischen die ihr so theuren Streiter stürzt, und vor dem Bruder in bittender Stellung niedersinkt. Ihr Erscheinen unterbricht das Gefecht; unschlüssig blicken beide Kämpfer auf sie hin: da erschallt plötzlich mit eigenthümlich bezeichnendem Tone die wohlbekannte priesterliche Trommel. In demselben Augenblick springen alle Indianer, die sich ehrerbietig nicht in den Kampf des Anführers zu mischen gewagt hatten, von allen Seiten auf den durch jene dumpfen Klänge zum Sonnenopfer bestimmten Perez ein, fesseln den durch die Uebermacht Entwaffneten, und umtanzen ihn in wild heiterem Rundetanz.

Achte Scene.

Der Zug der Sonnendiener naht, das verhüllte Idol schwebt aber ganz allein in hohen Lüften, denn die Priester tragen diesmal statt der symbolischen Gefäße, nächst dem Altar und den geweiheten Trommeln nur Opfermesser und andere geweihete Geräthe; zum großen Theile aber auch verschiedentlich geschmückte Kalumets, [29] das größte

[29] Das Calumet ist ein hohles mit bunten Federn geschmücktes Rohr, nicht unähnlich dem alten Cauceus. Wie dieser ursprünglich ein Symbol des Friedens war (vergl. Böttigers Vasengem I, 2. p. 97.) so erschien auch das im Worte sogar einigermaaßen verwandte Calumet den älteren amerikanischen Völkern, als ein geweiheter Friedensstab. Die

und schönste derselben ist in den Händen des Oberpriesters. Dieser nimmt das ihm vom Volke jubelnd entgegen geschleppte Opfer in Empfang; zwei Sonnendiener mit blutrothen Kalumets führen dasselbe in die Mitte vor den Altar, und schwingen sehr gewandt ihre schrecklichen Zeichen von Zeit zu Zeit über dem Haupte des gefesselten Yerez; indeß die übrigen Priester, weder achtend auf Yarikos Weh, noch auf die Freudenbezeugungen der gaffenden Menge, einen feierlich mysteriösen Umgang beginnen. Mit eigenthümlichen Gebehrden deuten sie bald hinauf zum Himmel, bald auf das Opfer, bald auf das Idol, das sich glanzvoll zu entschleiern in demselben Augenblicke beginnt, wo reiche Blumengewinde, die bis dahin auf dem Altar gelegen, den dem Tode Geweiheten schmücken. Ihn umtanzt alsbald, indeß die Priester knieend beten, im fröhlichen Reigen eine Schaar dienender Opferknaben und Mädchen mit festlichen Kränzen und Guirlanden in der Hand. 28)

Neunte Scene.

Indem die Priester, ganz unbekümmert um die übrigen Vorgänge, fortfahren in den Ceremonien der heiligen Opferung, denen das Volk, in verschiedene Gruppen vertheilt, mit unverwandter Theilnahme zuschaut, kommt von der linken Seite her einer der vorhin auf Kundschaft ausgegangenen Wilden im eiligsten Laufe zu Orozimbo, zeigt mit lebhafter Gebehrde auf den Spanier, und deutet darauf mit den Zeichen der Vielheit hin auf die eben verlas-

Darreichung eines mit glimmenden Tabacksblättern angefüllten Calumets galt ihnen als das heiligste Zeichen der Freundschaft; eben so war auch das Calumet in eigenthümlicher Weise verziert eine schweigende Kriegeserklärung. Ein Mehreres über die verschiedene Gestaltung und Bedeutung dieses vielfach angewendeten Symbols findet sich in Baumgartens allg. Gesch. d. Länder und Völker von Amerika. Th. I. S. 425. u. f.

28) Dieser festlichen Tänze so wie noch mancher anderer interessanter Gebräuche bei den Sonnenopfern erwähnt Marmontel in seinem nach guten Quellen bearbeiteten Werke: les Incas ou la destruction de l'empire du Perou. T. I. p. 18. 19. 49.

ſene Gegend. Yariko hat in ihrer wilden Verzweiflung kaum den beginnenden Bericht des Boten vernommen, ſo blickt ſie geſpannten Auges in die bezeichnete Ferne hin, und eilt darauf hinweg mit heftigen Freudenzeichen und mit einer ſeelenvollen Muth verheiſſenden Gebehrde auf den männlich duldenden Perez, von dem der allen Indianern unzugängliche geweihete Kreis der Sonnendiener ſie vorhin ſchmerzvoll geſchieden hatte. Orozimbo indeß verſucht mit Gebehrden der Beſorgniß die Botſchaft den Prieſtern mitzutheilen, allein vergeblich. In ihrer wachſenden extatiſchen Begeiſterung ſcheinen ſie nichts anderes zu ſehen als ihr Opfer. Immer lauter tönt von Zeit zu Zeit im ſtets beſchleunigten Rhythmus der dumpfe Schlag der Trommel, und der feierliche Umgang iſt ſchneller ſtets und ſchneller zum ſchauerlich dahin wirbelnden Tanze geworden. Auch die Gaffer reißt die Freude des ſeltenen Schauſpiels und die wachſende Gewalt des Rhythmus theilweiſe zu unwillkührlichen Sprüngen hin; und ihre Aufmerkſamkeit hat, da die Opfermeſſer eben ſchon gezückt werden, einen ſolchen Grad erlangt, daß Orozimbo auch hier nur mit Mühe einige Indianer gewinnen kann, die ihm ehrerbietig in den Vorgrund folgen.

Zehnte Scene.

In dem Augenblick, wo jene ſich nach vorn hin bewegen, kommt Yariko athemlos geſtürzt, und ihr nach eilt mit entblößtem Degen Alonzo, der von dem geretteten Schiffe abgeſendet iſt, die Küſten zum Heil der etwa hier geborgenen Schiffbrüchigen zu durchſuchen. Ein Blick auf ſeinen unglücklichen Freund, ein bedeutſamer nach dem künſtlich funkelnden Geſtirn' hindeutender Wink in die Couliſſe; und mehrere Schüſſe fallen, die das ſtrahlende Sonnenbild vom hoch ſchwankenden Rohre urplötzlich danieder werfen in den Staub. Als die Indianer ihr Idol verſchwinden ſehen, fallen Alle mit den Zeichen der tiefſten Beſtürzung und Trauer zur Erde nieder, und decken das

Gesicht mit beiden Händen; auch Variko, im Bilderdienste groß geworden, theilt in gleicher Weise den allgemeinen Schmerz. Alonzo eilt auf den allein stehenden Perez zu, löst mit scharfer Waffe die bindenden Fesseln, und führt den geretteten Freund in den Vorgrund. Freundschaft und Liebe, Freude des Wiedersehens nach sicher vermuthetem Tode, und heißer Dank für plötzliche Lebensrettung sprechen jetzt sich aus im mächtig beredten Gebehrdenspiel, in Händedruck und Umarmung, in Umschlingung und Kuß. Diese sprachlosen Momente des Entzückens werden aber sehr bald unterbrochen durch eine Anzahl spanischer Krieger, die mit gefällten Waffen und zugleich mit grünen Palmenzweigen in der Hand zur Linken die Bühne füllen. Alonzo eilt, sie zu ordnen, ihnen entgegen, indeß Perez liebevoll auf seine edle Retterin niederschaut. Er sucht sie freundlich empor zu richten; als sie jedoch die allgemeine Trauer um sich her erblickt, sieht sie ihn schmerzvoll an, und lehnt das schöne Haupt wieder an den Boden. Die beiden Freunde gehen darauf verschlungen vor den in geschlossene Reihen gestellten Kriegern seitwärts im Hintergrunde auf und ab; des Perez lebhaftere Gestikulationen, bei denen er wiederholt auf Variko und auch auf die Höhle drüben zeigt, deuten an, daß er dem Freunde eben seine Schicksale erzählt. Während dessen hat der Oberpriester sich langsam erhoben, und schaut, ohne Staunen zu verrathen, nach den Spaniern, die auf einen Wink Alonzos ihm ihre Palmenzweige entgegen halten; er beantwortet dieses friedliche Zeichen, Stille winkend, mit dem erhobenen großen Kalumet, an dem er eilig einige Blätter aus den ihn umgebenden Guirlanden befestigt hat. Indeß die Spanier ihre Freude zu erkennen geben über dieses Symbol der Freundschaft, blicken nunmehr auf Zorais Trommelschlag die Indianer in die Höhe, und sehen bestürzt auf die Europäer. Orozimbo hat diese kaum wahrgenommen, als er seine Völker zur Rechten kampffertig aufzustellen bemüht ist. Während dessen legt der Oberpriester das gestürzte Idol verhüllt auf

den in den Hintergrund getragenen Altar, neben welchem ſich die Diener der Sonne zu beiden Seiten in Reihen aufſtellen. So erſcheint die ganze Mitte des Theaters leer. Zur Linken erblickt man mit angezogenen Waffen die Spanier; im Vorgrunde an ihrer Spitze Alonzo und Perez. Gegenüber ſtehen in dichte Maſſen gedrängt die Indianer; oben an Orozimbo, und ganz vorn im Proscenio Yariko, die im Kampf zwiſchen Religion und Liebe mit tiefem Schmerz bald auf Perez, mehr aber noch auf die trauernden Prieſter ſchaut, deren Reihe den Hintergrund des Theaters füllt. Aller Augen ſind erwartungsvoll auf Zorai gerichtet, der ſowohl den Seinen als auch den Spaniern durch bedeutſame Winke Ruhe geboten hat. Unter geheimnißvollen Ceremonien nimmt er unvermerkt einen in dem Altar verborgenen ſilbernen Halbmond, der alsbald hoch auf dem leeren Sonnenrohre in den Lüften prangt. Feierliche Trommelſchläge werden wieder hörbar, und die Indianer begrüßen mit freudigen Gebehrden und Sprüngen das Idol, durch deſſen plötzliches Erſcheinen die trügeriſchen Prieſter ſich gut genug aus der Verlegenheit ziehen, und ihr Anſehen beim Volke bewahren. Feierlich ſchreitet darauf Zorai in den Vorgrund, das weiße Kalumet mit dem grünen Friedenszeichen in der Hand, hinter ihm her aber treten die beiden Prieſter mit den blutrothen ſchon über dem Haupte des Perez geſchwungenen Stäben. Eines derſelben nimmt Zorai, zeigt, gegen das Volk gewendet, auf die an ſeiner Bruſt ſtrahlende Sonne, dann mit verneinender Gebehrde auf Perez, und zerbricht darauf das rothe Kalumet, um vollſtändig anzudeuten, daß der Sonne dieſes Opfer nicht wohlgefällig geweſen ſey, und daß das Geſtirn vielmehr alle Freundſchaft gegen die Fremdlinge gebiete. Deshalb verliert ſich auf ſeinen Wink der Opferzug ganz ſtill von der Bühne, indeß er ſelbſt dem Perez ſein großes heilig geweihetes Kalumet überreicht, und von dieſem dafür einen Palmenzweig nimmt. Dieſen giebt er dem nach ſeiner Weiſe an der Handlung Antheil

nehmenden Orozimbo; Perez dagegen giebt das Kalumet an Alonzo, und beide Anführer reichen darauf sich die Hände, indem sie zugleich die Friedenszeichen kreuzweis in die Höhe halten. Freudige Bewegung zeigt sich nunmehr zu beiden Seiten, besonders unter den Indianern. Traulich gehen sie auf die Spanier zu, und es entstehen mannigfach wechselnde Gruppen der Waffen und Geräthe bewundernden Neugier; im Vorgrunde weilt die fröhliche Pariko mit den übrigen vier Hauptpersonen, die ihre Freundschaftsbezeugungen jetzt bekräftigen durch gegenseitige Geschenke. Auf Alonzos Wink haben zwei Spanier ein Bündel gebracht, welcher mit verschiedenen der Situation angemessenen Effekten beschwert ist. Bei deren Vertheilung wird natürlich der friedfertige Oberpriester nicht vergessen, welcher darauf mit ähnlichen Aufträgen Orozimbo's, von mehreren Indianern begleitet, sich entfernt. Auch Pariko, deren reizvolles mimisches Spiel während aller dieser Scenen hier unmöglich erörtert werden kann, wird reichlich bedacht von dem dankbaren Perez; sie freut sich kindlich der erhaltenen Gaben, indeß auch im Hintergrunde lustiger Jubel sich überall verbreitet unter den Indianern. Einer prüft, fröhlich in den Vorgrund tretend, ein kleines von einem Krieger empfangenes Messer; ein Mädchen knüpft freudig hüpfend einen bunten Glasstein in ihren Haarschmuck; kurz überall zeigt das wandelnde scenische Gemälde lustige Gruppen und heiter bewegtes Leben, das sich nur schöner noch in der folgenden Scene entfaltet.

Eilfte Scene.

Einige der Indianer, die vorhin mit Zorai die Bühne verließen, kehren zurück, und reden heimlich zu Orozimbo, auf dessen Wink nunmehr die Jagdmatten wieder zur Linken ausgebreitet werden, auf welche Alonzo und Perez, Orozimbo und Pariko sich niederlassen. Ein festlicher Zug, angeführt von einem Indianer, der ein schönes Kalumet trägt, bringt Orozimbo's Geschenke; sie bestehen in dem

vorhin erlegten Wildprett, in Früchten aller Art, und in verschiedenem künstlich gefertigten Geräth. Nachdem alles von den Spaniern mit den gebührenden Ceremonien des Dankes angenommen worden ist, feiern die Indianer die Anwesenheit der fremden Gäste auf Orozimbo's Geheiß durch verschiedene Nationaltänze, voll charakteristischer Bedeutsamkeit und Schönheit. Den Anfang macht der prächtig aufgeführte Waffentanz Athonront, [29] dieser Pyrrhichius der Indianer, und darauf folgt der brasilianische Frauentanz, [30] zu dem die Mädchen auch die liebliche Yariko auffordern, deren heiteres ausdrucksvolles Solo sich anmuthig in den holden Reigen verflechtet. Hierauf können den bei-

29) Ausführliche zum Theil von erläuternden Kupfern begleitete Beschreibungen des viele Gattungen zählenden Athonront finden sich an folgenden Stellen: Baumgarten Allg. Gesch. d. Länder und Völker von Amerika Th. I. S. 259. 242. 366. 425; auch der von Charlevoix am unten verzeichneten Orte angeführte „danse du boeuf," der von den dabei gebrauchten aus Ochsenhaut gefertigten Schilden seinen Namen führt, gehört zu diesem Waffentanze. Soll demselben etwa ein charakteristisches Solo hinzugefügt werden, so ist ein solches in freier Schönheit zu bilden nach folgender Beschreibung des sogenannten danse de la decouverte. C'est une representation au naturel de tout ce qui se fait dans une expedition de guerre, et comme j'ai deja observé, que les sauvages ne cherchent ordinairement qu'a surprendre leurs ennemis, c'est sans doute pour cette raison, qu'ils ont donné a cet exercice le nom de la decouverte. Quoi qu'il en soit, un homme danse toujours seul, d'abord il s'avance lentement au milieu de la place, ou il demeure quelque tems immobile, aprés quoi il represente tout de suite le départ des guerriers, la marche, les campemens; il va à la decouverte, il fait les approches, il s'arrete, comme pour reprendre haleine, puis tout a coup il entre en fureur, et on diroit, qu'il veut tuer tout le monde; revenu de cet accès il va prendre quelqu'un de l'assemblée, comme s'il le faisoit prisonnier de guerre; il fait semblant de casser la tête à un autre; il couche un troisieme en joüe; enfin il se mit a courir de toute sa force. Il s'arrete ensuite, et reprend ses sens: c'est la retraite d'abord precipitée, puis plus tranquille etc. (Charlevoix Histoire generale de la nouvelle France T. V. p. 537. 541.) Lebhaft erinnert dieser kriegerische Tanz an die von Xenophon beschriebenen Waffentänze, deren früherhin schon ausführlich gedacht worden ist. S. Abhandl. III, cit. Nro. 53. u. f.

30) Baumgarten am angef. O. Th. I. S. 404.

den Geſchlechtern gemeinſame Chortänze folgen, etwa wie der ſchöne Kettentanz,[31] der Tanz mit kunſtreichem Ballſpiel,[32] und der heitere Maskentanz Mitotes;[33] unterbrochen von charakteriſtiſchen Viertänzen, Zweitänzen und Solo's, wie zum Beiſpiel: der ſchöne Tanz mit dem Blumenſtrauß,[34] der eigenthümliche Klappertanz,[35] der ſchauerlich groteske Feuer- oder Kohlentanz[36] und viele andere nationelle Tänze mehr.[37] Als die beluſtigenden Tanzſpiele längere Zeit gewährt haben, ruft durch entfernten Kanonenſchuß das wartende Schiff die Säumenden; es entſteht eine Bewegung unter den Spaniern, und Alonzo will aufbrechen, doch wird er von Orozimbo daran verhindert, bis die Feier bedeutſam geſchloſſen iſt durch den im höchſten Anſehen ſtehenden Tanz des Calumet.[38] Damit derſelbe

31) Diesen an Figuren so reichen Tanz ersann der Ynka Huayna Capac, indem er es für majestätischer hielt eine goldene Kette während des Tanzens zu halten, als einander bei den Händen zu fassen. Baumgarten a. a. O. Th. II. S. 534.

32) S. Baumgarten a. a. O. Th. I. S. 440. 443. Vergl. auch Abhandlung III. cit. Nro. 77 u. f.

33) Ebendaselbst Th. II. S. 43.

34) Ebendaselbst Th. I. S. 240.

35) Mit Crotalen an den Füßen. Ebend. Th. II. S. 402.

36) Charlevoix l. c. T. V. p. 557.

37) S. noch Baumgarten am angeführten Orte Th. I. S. 240. 241. 243. 540. II. 588. 902. 903. Charlevoix l. c. T. V. p. 440. Man möge von diesen vielen Tänzen die schönsten und charaktervollsten auswählen; dieselben sind hier nur in so reicher Anzahl angeführt, um zu beweisen, daſs im scenischen Tanze keine langweilige Einerleiheit zu herrschen braucht, wenn derselbe angeordnet wird von einem einsichtsvollen Balletmeister, der gehörig vertraut ist mit dem Schönen seiner Kunst, und mit der Wahrheit in den Nationaltänzen, zu deren näheren Kenntniſs früherhin außer den hier mehrfach benutzten Werken noch reiche Quellen angegeben sind. S. Abhandl. VI. cit. Nro. 87.

38) Der Tanz der Calumets geschiehet bloſs wichtiger Ursachen halber. Mannigmal geschieht er, den Frieden zu befestigen, oder sich zu einem erhebenden wichtigen Kriege zu verbinden: bald erweiset man dadurch einer Nation, die man einladet, eine besondere Ehre: bald bedienen sie sich dessen bei Aufnahme einiger angesehenen Personen, gleichsam als wenn sie denselben eine Ergötzlichkeit durch einen

beginne wird eilig ein Teppich ausgebreitet, in der Mitte geziert mit einer strahlenden Sonne; darauf nun wird das festliche Kalumet gelegt sammt allen unter den Indianern herrschenden Waffenarten, nehmlich Bogen und Pfeil, Streitart und Kriegeskeule. Nachdem dies geschehen, nimmt der Tänzer ehrerbietig das Kalumet, und tanzt zuerst allein damit, wobei er dasselbe in den verschiedensten Stellungen mannigfach nach dem Takte bewegt. Bald hält er es gegen die Sonne; bald neigt er es sanft zur Erde; zeigt es im Kreise umhertanzend den Anwesenden, oder neiget es achtungsvoll vor den gefeierten Fremden. Nachdem dieses Spiel einige Zeit gewährt hat, ergreifen verschiedene Indianer nach einander die auf dem Teppich liegenden Waffen, und brauchen dieselben in allen Wendungen gegen das Kalumet, das der Tänzer als einzige parirende Gegenwaffe geschickt zu führen weiß. Endlich nachdem sich dessen Kraft in jeder Weise des Kampfes bewährt hat, überreicht er dem Alonzo das siegreiche Zeichen, gleich als wollte er dadurch ausdrücken, daß der Besitz des Kalumets sichern Schutz gewähre gegen alle Arten des kriegerischen Angriffs. Von diesem bedeutungsvollen Friedenstanze, den man übrigens in mehrfach verschiedener Weise aufführt,[39] wird unter andern gesagt: „dieses Schauspiel ist ungemein angenehm, zumalen da alles nach dem Takt geschiehet. Der „eine greift an, und der andere parirt aus; der eine flie„het, der andere verfolgt ihn: sobald nun derjenige, der „geflohen ist, sich umdreht, so bringt er seinen Gegner zum „Weichen; welches alles nach dem Takte mit gemessenen „Schritten und nach dem Klange der Trommel so artig „eingerichtet ist, daß es gewiß in Europa für ein sehens„würdiges Ballet gehalten werden dürfte.“[40] Während dieses Schauspiels schon landet an dem Felsen links ein

Ball oder Schauspiel machen wollten. Baumgarten a. a. O. Th. I. S. 424.

39) S. Charlevoix l. c. p. 457. 440.

40) Baumgarten a. a. O. Th. I. S. 425.

spanisches Boot, und ein neuer Signalschuß des entfernt liegenden Schiffes mahnet zum Aufbruch. Der größte Theil der spanischen Krieger verschwindet, von einem unteren Befehlshaber geführt, nach der Gegend des Schusses hin; das Schiff aber besteigen mit wenigen Begleitern Alonzo und Perez. Von dem stummen Danke desselben, von Yarikos namenlosem Schmerze, von den feierlichen Abschiedsceremonien ausführlich zu reden, wäre überflüssig. Die Indianer folgen zum großen Theil den Spaniern, oder sie blicken, am Strande verschiedene Gruppen bildend, dem rasch enteilenden Boote nach.

Zwölfte Scene.

Tamala fliegt eilig auf den geliebten Orozimbo zu; sie hat, wie ihre Gebehrden sagen, die Wunden des Bruders mit heilenden Kräutern belegt, und deutet an, daß ihr derselbe langsamer nachfolge. In dem beiderseitigen Ausdruck der liebenden Innigkeit und Zärtlichkeit zeigt sich mehrfacher Kummer, der noch sich mehrt, als sie auf Yariko blicken. Diese achtet nicht mehr des Bruders, nicht Tamalas freundlicher Winke. Gänzlich unbekümmert um die übrige Welt weilt sie auf der äußersten Spitze des in das Meer vorragenden hinteren Felsens, und blickt, angestrahlt vom hellsten Sonnenlichte, hinaus in die Weite, die alles ihr Theure nach und nach verschlingt. Eine Reihe der schönsten mimischen Bilder malt dabei ihren inneren Zustand genügend. Anfangs sitzt sie, den Blick in die Ferne gerichtet, starr wie ein Marmorbild; dann erhebt sie sich, hält die Hand über die Augen, streckt beide Arme sehnsüchtig aus, und sinkt darauf, von wildem Schmerze ergriffen, wie ohnmächtig zusammen. Dann wiederum blickt sie, starr vor sich hinzeigend, von Neuem in die Weite; erhebt sich nach und nach bis auf die äußerste Spitze der Zehen, und deckt endlich, da ihr die Spuren des Geliebten immer mehr verschwinden, das Gesicht, als wolle sie nun nichts mehr sehen, mit beiden Händen.

Dreizehnte Scene.

In dieser Stellung weilt sie, als Pilpatoe mit verbundenem Arme, sonst aber kriegerisch gerüstet auftritt, begleitet von mehreren gewaffneten Indianern seines im Aeußeren schon größere Wildheit verrathenden Stammes. Orozimbo eilt ihm entgegen, und umarmt ihn theilnehmend; frostig aber wird ihm seine Freundlichkeit nur erwiedert. Pilpatoe scheint mit grimmigem Blicke seinen Feind den Perez zu suchen; als er die Indianer spähend am Strande erblickt, läuft er zu ihnen, und ihre in die Ferne zeigenden Winke mehren noch seine Wuth. Eben als er zuerst die trauernde Yariko oben auf dem Felsen erblickt, nimmt auch sie die Hände vom Gesicht, und ihre starrenden Blicke begegnen einander. Die heftigste innere Bewegung malt sich nunmehr in Yarikos Gebehrden. Mit der Miene des Abscheues und der Furcht blickt sie hinab auf den wilden Pilpatoe; sodann breitet sie ihre Arme noch einmal sehnsüchtig in die Ferne hin; erhebt sich darauf in der Stellung des innigsten Gebets gegen die Sonne; und stürzt endlich, dem Bruder das letzte Lebewohl zuwinkend, von steiler Höhe hinab in den wogenden Tod.

Vierzehnte Scene.

Unmöglich ist es, den dieser That folgenden mimischen Ausdruck zu schildern. Mehrere Indianer eilen hinweg, um in gläubiger Zuversicht die Priester herbei zu holen; Andere kommen mit den Zeichen der lebhaftesten Theilnahme herbei gelaufen; Einige scheinen gleichsam wie erstarrt vor Schrecken; Andere endlich noch, unter denen auch Orozimbo ist, haben sich Rettung hoffend in das Meer geworfen. Pilpatoe geht, den Blick häufig gegen die See gewendet, zornig auf und ab, und ordnet zur Rechten der Bühne seine Krieger theilweise zum Angriff. Einen rührenden Gegensatz seiner Wuth bildet Tamalas Schmerz, die den Geliebten vergebens von den gefahrvollen Fluthen zurück zu halten strebte, und nun bald Hände

ringend zum Strande läuft, bald inbrünstig betend niedersinkt. Als Zorai von den rückkehrenden Indianern und von einigen Priestern begleitet eilig nahet, tritt sie ihm mit flehenden Gebehrden entgegen, gleich als hoffte sie die wirksamste Hülfe von dem geweiheten Diener der Gottheit. Dieser schreitet darauf, die Hand auf das strahlende Sonnenbild an seiner Brust langsam gegen den Strand. So wie er naht, entsteht eine merkliche Bewegung unter den Indianern, sie deuten lebhaft in die See hinaus, und kommen zum Theil mit mannigfachem Ausdruck freudiger Erwartung in den Vorgrund. Höchste Spannung zeigt sich überall; Tamala hat den Felsen hoffenden Blickes erstiegen; sogar Pilpatoe steht, das Auge starr auf die See geheftet, ruhig da mit verhaltenem Gefühl.

Funfzehnte Scene.

Immer lebendiger wird die Bewegung; endlich springen nach und nach die Schwimmer ans Land, und ihnen folgt zuletzt Orozimbo, die leblose Pariko im Arm. Freude und Trauer bestürmen jetzt gleichförmig die liebende Tamala, und höchste Theilnahme zeigt sich bei allen Indianern, indeß der Oberpriester unter mehrfachen Ceremonien verschiedene Versuche macht, die sanft auf den Matten niedergelegte Pariko wieder in das Leben zurückzurufen. Unverwandten Blickes steht Pilpatoe auf seiner Kriegeskeule gestützt, neben dieser Handlung; ihm gegenüber zur Linken der Bühne Orozimbo, an den sich die liebende Tamala schmerzlich lehnt. Hin und wieder scheint Zorai einige Hoffnung des Lebens zu hegen, welche die schnellere aber nur zu bald wieder ersterbende Bewegung der Musik bedeutsam ausdrückt; endlich aber schweigen die Töne eine längere Pause hindurch ganz und gar, regungslos blicken dabei alle auf den über Pariko in stilles Gebet versunkenen Priester, bis er sich endlich erhebt, den sicheren Tod schmerzlich zu verkünden. Das Gesicht mit beiden Händen verdeckend schreitet Orozimbo zur Linken in den Vorgrund; fest an ihn sich klammernd wankt neben ihm Tamala; Pil-

patoe aber stürzt daher mit wilden Gebehrden. In steigender Heftigkeit der Gefühle zürnet er sichtbar noch der entschlafenen Braut, und reißt darauf urplötzlich mit feindseliger Gewalt die liebende Schwester von der Seite des trauernden Orozimbo. Mit ruhiger Würde steht dieser dem Rasenden gegenüber, und winkt nur den staunenden Indianern seines Stammes zu, sich hinter ihm zu ordnen. Vergebens fleht Tamala im innigsten lebendigsten Ausdruck der Gebehrde zu dem wilden Bruder; sie reißt sich, zurückeilend zu dem Geliebten, zu wiederholten malen von ihm; Pilpatoe aber zerrt sie wieder hinweg, und übergiebt sie endlich der wehrenden Kraft einiger seiner Krieger. Sehnsuchtsvoll breitet sie mit namenlosem Schmerz ihre Arme aus gegen den Geliebten, der ihre zärtlichen Gebehrden zwar erwiedert, jedoch eingedenk der Ehre seines Stammes, sich mit den ihm eilig dargereichten Waffen an die Spitze seines Volkes stellt. Pilpatoe nimmt während dessen ein in besonderer Weise verziertes Kalumet, wirft es, indeß seine Krieger drohend die Waffen schwingen, zerbrochen auf den Boden, und stürzt darauf, gefolgt von den Seinen, wie ein Rasender davon. Unter den Indianern des andern Stammes entsteht gleichfalls eine feindliche Bewegung; Orozimbo aber weist sie, schmerzlich auf Yariko und auf die eben Ankommenden deutend, zur Ruhe.

Schlußscene.

Kaum haben Pilpatoe's Krieger sich seitwärts zur Linken in den Hintergrund verloren, so erscheinen gegenüber Yarikos Gespielinnen von Priestern und Opferknaben begleitet; das tiefe Weh aller Herzen malt die Musik in den eingreifendsten Klagetönen, und es beginnt mit mehreren Ceremonien der Leichenfeier der beinahe bei allen minder civilisirten Völkern übliche geweihete Trauerreigen,[41] während dessen der Vorhang fällt.

41) Beschreibungen u. Abbildungen solcher Todtentänze finden sich in Baumgartens mehrf. angef. W. Th. I. S. 457. 468. 472.

Die vorstehende pantomimische Dichtung, die übrigens noch weit davon entfernt ist, als klassisches Muster ihrer Gattung gelten zu können, wird, wie wir hoffen, einigermaßen beweisen, daß die Gebehrdensprache als natürlichster Ausdruck der Empfindung und der Leidenschaften, den früher gemachten Anforderungen gemäß, im Stande ist, eine dramatische Fabel mit sorgsamer Beachtung der scenischen Gesetze [42] zu entwickeln, und zur allgemeinsten Verständlichkeit dergestalt durchzuführen, daß der Schauer in keiner Scene des erläuternden Programms bedarf. Dieses leichte Auffassen macht das Bedürfniß der Wortsprache in jenem Drama nirgend rege; keine besondere Abstraction erheischt die ästhetische Wahrscheinlichkeit des hier allein herrschenden Gebehrdenausdrucks, indem derselbe in den Hauptscenen angewendet ist mit absoluter Wahrheit des Lebens. [43] Dasselbe gilt auch von den wesentlich in die Handlung verflochtenen Tänzen; sie sind daher sämmtlich von charaktervoller Bedeutsamkeit, spiegeln in eigenthümlicher Weise

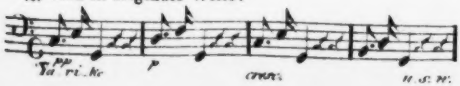
42) Die Einheit der ästhetischen Idee, so wie auch der auf lyrischem Interesse gegründeten Handlung ist hoffentlich genügend in der Fabel begründet; eben so ist die Einheit der Zeit mit strenger Wahrheit gehalten, und die Einheit des Ortes, die übrigens nicht wesentlich nothwendig ist, entspringt aus der einfachen Natur des Stoffes selbst. Die verschiedenen Scenen entwickeln sich meistens nur nach einem inneren Zusammenhange in natürlicher Folge, und die handelnden Charaktere sind so klar hingestellt, daß der pantomimische Künstler leicht im Stande sein wird, ihr Bild mit seinen beschränkten Mitteln des rein körperlichen Ausdrucks genügend zu entwerfen, und mit Bestimmtheit durchzuführen in Mienen und Gebehrden in Grundhaltung und Bewegung. d. V.

43) Nicht allein im Verkehr mit Fremden, sondern auch unter sich bedienen diejenigen Völker, deren Tonsprache noch nicht gehörig ausgebildet ist, sich sehr häufig eines zum Theil ganz conventionellen Gebehrdenausdrucks: einen gültigen Belag für diese Behauptung giebt außer mehreren früher bereits beigebrachten Zeugnissen unter andern noch folgende Stelle: „wie unvollkommen die Sprache der Buschmänner auch ist, so haben sie doch eine sehr zusammengesetzte Art, sich durch Gebehrden und Zeichen verständlich zu machen.“ Lichtenstein Reisen im südlichen Afrika. Th. II. S. 320.

Cultur und Sitte ferner Zeiten und Völker ab.[44] Indem die rhythmische Schönheit der Bewegung sich hierein besonders offenbart, ist zugleich das plastische Princip der Gebehrdenkunst gleichmäßig berücksichtigt: überall zeigen sich in psychologischer Entwickelung größere Reihen zusammenhängender mimischer Bilder, ausdrucksvolle Gruppen und vielfach wechselnde Tableaux, deren malerische Wirkung noch erhöht wird durch idealisch schönes Costüm, und durch mannigfach angewendete Beleuchtung. Die begleitende Instrumentalmusik hat dabei hinreichende Gelegenheit zur Entfaltung des klarsten und eben deshalb allmächtig ergreifenden Seelenausdrucks, und zur musikalischen Malerei überhaupt, in so weit dieselbe nehmlich mit der reinen Schönheit der Tonkunst passend vereinbar ist. Leicht ist jedoch hier das rechte Maaß zu überschreiten. Die Tonverhältnisse zum Beispiel in den Silben des Wortes „Yariko" sind — da a der mittlere, i der höhere, o aber der tiefere Vokal ist — ganz genau bestimmt, und können folglich in musikalischer Nachahmung erkennbar wieder gegeben werden. Wenn nun ein Componist in der sechsten Scene des ersten Aktes, den näher kommenden Ruf des die Braut suchenden Pilpatoe auszudrücken, ein obligates Violoncell anbrächte, das die melodischen und rhythmischen Verhältnisse ihres Namens in einer nach gewissen Pausen eintretenden musikalischen Figur[45] täuschend wiedergäbe, so würde — bei dem stets gesteigerten Forte, bei dem fast

44) Die Tänze der Wilden vereinen in der Wirklichkeit sehr häufig mit der Wahrheit ihres Lebensausdrucks zugleich auch hohe Schönheit der Kunst: Forster zum Beispiel fand die reizende Poyadua, Tochter eines Vicekönigs auf Taheiti so geschickt in ihrem nachahmenden Tanz, daß er ihre Leistungen gerade zu mit der Kunst unserer Operntänzerinnen vergleicht. S. dessen Reisen um die Welt. Th. II. S. 106—110.

45) etwa in folgender Weise:



gänzlichen Verstummen der übrigen Instrumente wenn Pilpatoe oben auf dem Felsen erscheint, und bei dem endlichen Verbeben jener Figur nach seiner Entfernung — der Ruf des Suchenden allerdings leicht erkennbar dadurch dargestellt sein: das Ganze wäre aber bei aller vielleicht noch möglichen Schönheit dieser Wortmalerei doch ein unstatthaftes den ästhetischen Totaleffekt störendes Spielwerk, indem die Idee der Tonsprache, deren Mangel der Schauer eben vergessen soll, dadurch ganz zwecklos angeregt wird. Es bedarf solcher gesuchten Täuschungen nicht, denn es bietet der stete Wechsel der lebhaftesten und innigsten Gefühle hier der Tonkunst hinreichenden Stoff zu wahrhaft ästhetischem Ausdruck. Wird die Composition dieses pantomimischen Schauspiels im gehörigen Geiste aufgefaßt, so steht diese Tonschöpfung wohl mit der bisher gewöhnlichen Balletmusik durchaus in gar keiner vergleichenden Beziehung, und muß folglich betrachtet werden als eine ganz neue Gattung des musikalisch-dramatischen Styls, für deren Anregung uns — nach der Meinung eines einsichtsvollen Tonsetzers, dem diese Ideen zu näherer Prüfung vorgelegt wurden — Componisten und Musikfreunde einigen Dank wissen werden. Die Aufmerksamkeit sämmtlicher Kunstkenner müssen wir jedoch zu erzielen streben bei der Bearbeitung eines bis dahin größtentheils unbeachtet gebliebenen artistischen Gebietes: in der Hoffnung, demselben durch die praktische Behandlung ein erhöhteres Interesse zu verleihen, und die früherhin aufgestellten Grundsätze unserer Theorie dadurch noch bestimmter zu bewähren, folgen denn hier noch einige Versuche in einer ganz anderen Gattung der pantomimischen Dichtung.

Der alte Amor.

Komisches Tanzspiel in drei Akten.

Handelnde Personen.

Herr von Boisfec, Besitzer eines schönen Landgutes in der Picardie.
Frau von Boisfec.
Adele, deren Tochter.
Herr van der Keulen, aus Flandern, ihr bestimmter Bräutigam.
Valbrün, Husaren-Rittmeister.
Le Fleur, angeblicher Marquis de la Fleur, ein Glücksritter.
Herr von Gribelet, ein benachbarter armer Landedelmann.
Frau von Gribelet.
Manon, ihre Schwester.
Vicomte von Fleuret, Liebhaber der gymnastischen Künste.
Hanton, Schulmeister.
Toubeuf, Schenkwirth des Dorfes.
Rosa, dessen Tochter.
Etienne, ein junger Bauer.
Lisette, Kammermädchen.
Jasmin, Valbrüns Diener.
Henry, Valbrüns Jokei.
Musikanten und Handwerker aus der nahen Stadt; Bauern und Bäuerinnen, Gärtnerbursche, Bediente u. s. w.

Die Handlung geht vor gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf dem Gute des Herrn von Boisfec.

Introduction.

Herr von Boisfec hat sich den Sohn eines entfernten Jugendfreundes zum Eidam erkohren, und dessen nahe Ankunft veranlaßt daher glänzende Feste, zu denen die Nachbarschaft geladen ist, und deren Vorbereitung überall die regsamste Thätigkeit veranlaßt. Man ziert Haus und Garten; man versucht die verschiedenen Talente in mehrfachen Tanzproben; man ordnet, vom Hausfreunde la Fleur unterstützt, eine ländliche Feier, deren mythisch-allegorischer Schluß die Gelehrtheit des Schulmeisters bekundet, und zu deren Glanz die nächste Stadt Künstler und Handwerker senden muß. Unter ihnen erscheint aber als ihr Meister der verkleidete Valbrün, Adelens heimlicher Geliebter; sein verschlagener Diener, dem nahenden Bräutigam auf Kundschaft entgegengesendet, bringt ihm lustigen Bericht; und es beginnt nunmehr ein muthwillig heiteres Spiel, vielfach belebt von der Macht des alten Amor.

Erster Akt.

(Zimmer im herrschaftlichen Schlosse, nach der Sitte des dargestellten Zeitalters verziert, und mit einer Hauptthür und zwei Seitenthüren versehen. Rechts im Hintergrunde steht eine Pedalharfe.)

Eine höchst charakteristische Ouvertüre mit jovialischer Laune gearbeitet, und zum Theil in dem altfränkischen jetzt nur komisch wirkenden musikalischen Styl [46] der früheren Zeit gehalten, beginnt. Einzelne Sätze veralteter zum Theil im Stücke vorkommender Tänze — wie etwa die gravitätische Loure und Sarabande, die Chakonne, die schmeichelnde Müsette [47] oder die fröhlich hüpfende Gigue [48] — bereiten bedeutsam das heitere Spiel vor: endlich geht die Musik über in einen durch geregelte Pausen ganz eigenthümlichen Rhythmus, [49] während dessen der Vorhang aufrollt.

Erste Scene.

Frau von Boisec, im Pudermantel sitzend, wird in rhythmischer Bewegung künstlich frisirt und gepudert [50] von

46) Einzelne Andeutungen den komischen Ausdruck der Musik betreffend sind früher bereits gegeben; ein Mehreres darüber enthält die zehnte Abhandlung. d. V.

47) S. über den Character dieser alten Tanzstücke Sulzers Th. d. sch. K. Art. Ciaconne, Loure u. s. w.: von dem eigenthümlichen Vortrage jener Tänze handelt ganz besonders I. I. Quantz in seiner Anweisung die Flöte zu spielen, S. 270 u. f.

48) Heut zu Tage ist die Gigue beinahe ganz abgekommen, jedoch sehr mit Unrecht; denn sie besitzt so viel Eigenthümliches, dafs die Tonkunst eine Lücke hätte, wenn sie verloren ginge. Schubert Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst S. 361.

49) Vergl. hier die Theorie des Rhythmus Abhandl. IV.

50) Die metrische Abgemessenheit dieser Verrichtungen wird als ganz natürlich und zugleich als höchst angenehm erachtet in folgender Stelle eines berühmten Werkes über den Rhythmus: gaudent complures membrorum frictione et pectinatione capillorum, verum haec ipsa multo magis juvant si balnearii et tonsores adeo in arte sua fuerint periti, ut quosvis etiam numeros suis possint explicare digitis. Non semel recordor me in ejusmodi incidisse manus, qui quorumvis etiam canticorum motus suis imitarentur pectinibus, ita ut nonnunquam jambos vel trochaeos, alias dac-

einem ſtädtiſchen Parüquenmacher-Geſellen und zweien dabei behülflichen kleinen Lehrburſchen, die gleich dem Gehülfen im weißen Leibrock gekleidet und mit dreieckigen Hüten verſehen ſind. Im grauen Frack und weißen Unterkleidern ſteht Valbrün dabei als angeblicher Meiſter, und beſchaut, fleißig lorgnettirend, unter mehrfachen Winken das wachſende Kunſtwerk des Haarthurms: als eben in die anderthalb Fuß hohe Friſur eine Roſe oben befeſtigt werden ſoll, ſchwingt dazu einer der Knaben ſich dem Geſellen mit Leichtigkeit auf die Schulter. Die reizende Liſette ſteht oder kniet abwechſelnd in den anmuthigſten Stellungen vor der Herrin, indem ſie ihr auf mannigfache Weiſe, bald höher bald niedriger, einen ovalen Spiegel vorhält. Während dieſer Verrichtungen erſcheint zum Toilettenbeſuch mit ſüß gezierter Gebehrde der junge Marquis de la Fleur. Er iſt im kurzen ſehr reich galonnirten Kleide, und trägt nach der damals herrſchenden Sitte einen blitzenden Stahldegen; unter dem Arme hat er einen kleinen Plümenhut. Madame bemerkt wohlgefällig die Eleganz ſeiner Parüre; das Auge, das beinahe ſchon ein halbes Jahrhundert geſtrahlt hat, mißt ihn mit ſehnſüchtig ſchmachtendem Blick, und die weiße Hand ſtreckt ſich ihm zierlich zum Kuſſe entgegen. Jede Bewegung dieſer wie aller folgenden Scenen zeigt die geſuchte altfränkiſche Grazie, überhaupt jene gänzliche Unnatur, die das dargeſtellte Zeitalter ſo eigenthümlich charakteriſirt. Während aber der Herr Marquis nur aufmerkſam ſcheint auf jeden Blick von Madame, weiß er doch zugleich auch hinter ihrem Rücken mit dem hübſchen Kammermädchen recht artig ſchön zu thun. Die eifrig beſchäftigten Künſtler fördern indeß unter mancherlei kurzwei-

tylos vel anapaestos, nonnunquam amphibraches aut paeonas quam scitissime exprimerent, unde haud modica oriebatur delectatio. Quamvis vero non iisdem plerique gaudeant numeris, aliique aliis sunt gratiores, vix tamen quenquam reperiri puto, cui non placeat motus concinnus, veluti quo ipsa quoque mulcentur bruta. I. Vossii de poematum cantu et viribus rhythmi p. 62.

ligen Manipulationen ihr hohes Werk; da tritt denn auch der Marquis mit vornehmer Haltung vor den angeblichen Meiſter hin, und fragt durch Gebehrden, ob er etwas zu tadeln habe an der überaus zierlichen Friſur a la tulipane. Mit verbindlichen Geſten verneint Valbrün dieſe Frage, beugt aber doch den Glücksritter ein wenig, und ordnet ſcheinbar eine Kleinigkeit an deſſen Haarputz: als er aber darauf mit leichter kurzer Bewegung auch noch einigen Puder anwirft, giebt er dem Herrn Marquis dabei wie unverſehens einen ziemlich vernehmlichen Backenſtreich. Die devoteſten Entſchuldigungen werden deshalb dem Zürnenden gemacht, der ſich denn auch abermals der Meiſterhand Preis giebt, und nunmehr von derſelben in ähnlicher Weiſe unſanft an der andern Seite berührt wird. Vergebens ſetzt Valbrün jetzt eine große ſchwarze Brille auf, und zeigt ſo, daß ſeine Kurzſichtigkeit das Verſehen veranlaßt habe; vergebens zieht er den heftig Ergrimmten vor den Spiegel, um durch die zierliche Schönheit des Kunſtwerks die unangenehme Manipulation bei deſſen Fertigung vergeſſen zu machen: der Marquis bleibt außer ſich, und ſein Zorn wird nur abgeleitet durch die nahe Ohnmacht ſeiner zart fühlenden Gebieterin. Der Wüthende hatte in ſeinem Grimme den blitzenden Degen zur Hälfte entblößt, und dieſer Anblick hatte nachtheilig eingewirkt auf das Nervenſyſtem von Madame: ein duftendes Flacon, von dem Geliebten ihr zierlich in knieender Stellung vorgehalten ruft indeſſen die ſchwindenden Lebensgeiſter wieder zurück. Ihm dagegen verjagt angeblich von der düſtern Stirn ein Sonnenblick der Liebe alle Wolken des Unmuths und des Zornes, der ohnehin ſchon natürlich abgeleitet wird durch andere eben auftretende Perſonen.

Zweite Scene.

Herr von Boisſec, eine möglichſt lange hagere Geſtalt, erſcheint in weitem Pudermantel gehüllt; an dem Schmuck ſeines hohen Hauptes haben gleichfalls ein Geſell und zwei

kleine Gehülfen ihre Kunst erschöpft, und sie führen nunmehr ihr Werk vor das prüfende Auge des Meisters, der ihnen seinen vollkommenen Beifall zu erkennen giebt. Auch der Thurmbau auf dem Haupte der Dame ist nunmehr bis auf die kleinsten Verzierungen fertig: indem sie bei dieser Gelegenheit die gebührenden Huldigungen aller Anwesenden wohlgefällig in Empfang nimmt, winkt sie Lisetten, die Tochter aus dem Kabinette zur Rechten des Theaters zu rufen; Valbrün unterdessen bekommt für dieselbe zum zierenden Kopfputz einen schönen Rosenkranz. Gesenkten Hauptes erscheint Adele ernst und traurig; Madame nimmt sie zärtlich bei der Hand, winkt den Meister näher, und zeigt ihm in welcher Weise etwa die Blumen das schöne Haupt schmücken sollen. Als der erhobene Blick endlich hinter der schwarzen Brille den Geliebten erkennt, kämpfen auf dem trüben Antlitz plötzlich freudige Ueberraschung mit dem fast vergeblichen Streben, die hohe Lust zu verbergen. Valbrün ertheilt ihr deshalb bedeutsame Winke, und giebt der Madame des Hauses zu erkennen, daß er alles zu ihrer Zufriedenheit einrichten werde im nahen Kabinet; wohin er Adelen zu geleiten die Erlaubniß erhält. Nur einer der weißen Gehülfen, nehmlich Henry, sein verkleideter Jokei, begleitet ihn; die übrigen Haarkünstler haben sich nach vollbrachter Arbeit auf sein Geheiß entfernt. Indeß nun Valbrün und Henry Adelen zur Rechten in das Kabinet folgen, wird Madame von dem Marquis auf der entgegengesetzten Seite in ihr Toilettenzimmer abgeführt.

Dritte Scene.

Herr von Boissec, mit der hübschen Soubrette allein, schüttet jetzt den ganzen Vorrath seiner ziemlich betagten Zärtlichkeit in einer höchst komischen Scene gegen sie aus. Madame klingelt, Lisette will fort, er hält sie gewaltsam, begehrt vergebens einen Kuß, streichelt ihr die Wangen, reicht ihr aus seiner Börse ein ansehnliches Geschenk, kurz er macht den stürmendsten Angriff auf das Herz des schö-

nen Kammermädchens. In seiner gänzlichen Vertiefung dabei gewahrt er nicht, daß Henry aus dem Kabinet der Tochter kommt, um sich unvermerkt zur Mitteltür hinaus und davon zu schleichen. Als der kleine schelmische Diener die Liebesscene bemerkt, macht er im Hintergrunde seine lustigen Betrachtungen darüber. Er nähert sich noch einmal Adelens Kabinet, und kniet hinein deutend nieder, dann schleicht er zur Thür von Madame und macht dieselbe Bewegung, die klar andeutet, daß aller Orten ähnliche Situationen sich finden; und darauf läuft er unter lustigen Sprüngen und possirlichen Gebehrden davon. Unterdessen wächst der Ausdruck der zärtlichen Empfindungen zusehends bei Herrn von Boisec; eben liegt auch er schmelzend vor seiner Schönen auf beiden Knien, da wird er in dieser Attitüde unangenehm überrascht von dem mit komischem Staunen eintretenden Glücksritter, der Lisetten nach mehrfachem vergeblichem Klingeln zu suchen kommt, und sie jetzt spöttisch hineinsendet zu ihrer Gebieterin. Herr von Boisec hat sich indeß nach Möglichkeit schnell emporgerafft, und nimmt jetzt, gerade vor sich hinblickend, in merklicher Verlegenheit eine Prise. Endlich reicht er dem spöttischen Marquis auch den Taback hin, und hält ihm, als er nahe genug getreten ist, bedeutsam die goldene Dose auf den Mund, die er ihm sodann überreicht. La Fleur macht dafür überaus verbindliche Reverenzen, und springt endlich mit einem Entrechat zu Kuß und Umarmung an den hageren Abgehenden hinauf, wobei das schöne gallonirte Kleid von dem Pudermantel ein wenig gefärbt wird. Indem er noch mit dem Abstäuben beschäftigt ist, kommt Lisette, mehrere Kleidungsstücke über dem Arm, aus dem Zimmer ihrer Gebieterin; sogleich zieht er sie neckend in den Vorgrund, und will sie ebenfalls mit allen möglichen Zärtlichkeiten überhäufen. Sie indessen windet sich los, zählt klappernd das so eben empfangene Geld vor, und hält endlich dem Herrn Marquis zu ähnlichem Empfange die geöffnete Hand hin. Dieser durchsucht in komischer

Verlegenheit alle leeren Taschen, und präsentirt endlich mit vorgebogener Brust und darauf deutender Hand sein schönes Herz. Lisette dankt kopfschüttelnd für dieses Geschenk, und läuft mit dem Ausdruck schelmischen Muthwillens davon, der Herr Marquis aber verfolgt dieselbe: die Hand beständig auf dem Herzen, jagt er sie komisch trippelnd mehreremale im weiten Kreise herum, und eilt der Fliehenden endlich durch die Mittelthür nach.

Vierte Scene.

Madame erscheint überaus komisch in der grande parure ihres Zeitalters, mit Poschen, spitzen Hackenschuhen u. s. w. und mustert in einer drolligen mimischen Scene ihre Toilette vor dem altmodischen Spiegel. Versunken in dem Anschauen ihrer Reize macht sie mehrere zärtliche Attitüden, die durch eine zur Hand liegende Rosenguirlande noch an Schönheit gewinnen. In dieser süßen Beschäftigung belauscht sie weilend an der Thür der zurückgekehrte Marquis, sie spielt darüber die Böse, er aber scheint außer sich vor Entzücken, küßt zärtlich ihre Hand, und fordert sie durch einige Schritte auf, den Menuet zu probiren, mit dem sie auf den Abend in der Gesellschaft glänzen wollen. Nach einiger affektirter Weigerung willigt sie endlich in den Vorschlag, und geht deshalb Adelen zu rufen, deren Thür sie zu ihrer Verwunderung verschlossen findet. Nach langem und heftigen Pochen, während dessen der Marquis die Harfe zur Rechten in den Vorgrund stellt, erscheint endlich die Tochter. Sie soll, wie das Hindeuten auf das Instrument besagt, zum Tanze spielen, wogegen sie aber protestirt, indem sie, wie sie verständlich ausdrückt, sich ja noch frisiren lassen muß. Der Marquis jedoch führt sie bittend zum Sitze, springt eiligst in ihr Kabinet, zieht den Graurock, der sich ein wenig sträubt, bei der Hand hervor, und stellt ihn hinter Adelens Stuhl, damit er, während des Spieles sein Geschäft vollenden könne. Madame billigt diesen geistreichen Einfall ihres

Lieblings und so beginnt denn ein Menuet[51] mit der geziertesten Grazie, und belebt von dem affektirten Ausdruck hinschmelzender Zärtlichkeit. Bei dem ersten Darreichen der Hand küßt der Tänzer dieselbe, späterhin überreicht er dabei mit schmachtender Gebehrde einen verborgen gehaltenen Blumenstrauß, dessen Düfte Madame mit entzückter Miene einathmet, und ihn auch im Vorbeichaussiren dem zärtlichen Marquis vor die Nase hält. Endlich nimmt sie das nahe liegende Blumengewinde, und fängt ihren Tänzer in zärtlicher Weise mit diesen Liebesketten. Eine solche ausgehaltene Umschlingung endet in zierlicher Attitüde den Menuet; und es beginnt darauf zum heiteren Presto eine hüpfende Chandille mit künstlichen Schritten und battirenden Sprüngen, die durch das süß beredte Mienenspiel und durch das contrastirende Costüm von ganz unglaublich komischer Wirkung ist. Gleich Anfangs war aber der ganze Tanz unterbrochen worden und mußte von Neuem begonnen werden, indem die Musik, da Valbrün die Hand der schönen Harfenspielerin in langen Kuß gefesselt hielt, in merkliches Stocken gerieth. Als die Tanzenden Adelen deshalb drohend schelten, touppirt der verwandelte Rittmeister scheinbar mit gewaltiger Heftigkeit, und treibt darauf während des ganzen Tanzes unausgesetzt seine verliebten Neckereien. Bald spielt er mit dem wallenden Lockenhaar; bald küßt er verstohlen die schöne Hand, die leicht und grazienvoll über die bebenden Saiten dahintanzt: den großen musikalischen Halt aber der verschlungenen Attitüde bezeichnet auch er durch die bedeutsame Handlung eines

51) Die Musik zu diesem komischen pas de deux mit obligater Harfe muß sehr charakterisch im altfränkischen Style gehalten sein, wahrscheinlich können alte Melodien dabei sehr passend zum Grunde gelegt werden, weshalb hier einige der ergiebigsten Quellen dafür angeführt sind. Lulli's ältesten Menuet, den zuerst Ludwig XIV. im Jahre 1665 getanzt hat, findet man bei Schubert a. ob. angef. O. S. 264; eine sehr reiche Sammlung alt französischer Tänze hat Mersenne, Harmonie universelle B. 158—172, und eben so auch de la Borde in seinem Essai sur la Musique ancienne et moderne T. II. p. 154. 173. 445. u. f.

Lockenraubes, worüber Adele zärtlich schmollend zu ihm aufblickt. Unter solchem anmuthig kosenden Spiel endet endlich jener komische Zweitanz.

Fünfte Scene.

Herr von Boisec erscheint in höchster Galla; Madame mit seiner Toilette zufrieden, bewillkommt ihn mit affektirter Zärtlichkeit, und führt ihm die nunmehr völlig geschmückte Tochter entgegen. Er findet sie schön, zieht seine Börse hervor und bezahlt den Meister so vielen künstlichen Lockenbaues reichlich. Mit tiefen Verbeugungen dankt derselbe, und will sich darauf zu Gnaden empfehlen, doch wird er, bereits an der Thür, noch zurückgehalten durch einen Wink von Madame. Diese hat nehmlich unterdessen von Adelen verlangt, daß sie den Guirlandentanz noch einmal probiren möge, durch den sie das Herz des ankommenden Bräutigams sogleich mit süßen Rosenbanden fesseln soll; und von diesem reizenden Schauspiele darf jetzt der städtische Künstler als besonderes Zeichen der gnädigen Zufriedenheit mit seinen Werken ein wundernder Zeuge sein. Nach mehrfachen Aeußerungen des devotesten Dankes stellt Vallbrün sich nunmehr hinter die drei indeß zur Rechten des Vorgrundes placirten Sessel auf welchen die Herrschaften, Madame zwischen ihrem Gemahl und dem Geige spielenden Marquis, Platz nehmen, und es beginnt nunmehr zu den zartesten sehnsuchtsvollen Klängen einer genialisch behandelten Violine das lieblichste ausdrucksvollste Solo. Adele trägt in mannigfach reizvoller Stellung dem Geliebten, der ihr unbemerkt durch das innigste Gebehrdenspiel antwortet, alle ihre Rosen entgegen. Plötzlich aber scheint sie traurig zu werden, und läßt ihr Blumengewinde, daß ja für einen Anderen gewunden ist, nachlässig hängen, Vallbrün aber spricht ihr Muth ein durch betheuernde und beschwörende Gesten, und zieht endlich ein Pistol hervor, das er gegen die Hauptthür richtet, als solle seine Kugel jeden Ankommenden treffen. Adele gewinnt durch diese

still bereckten Versicherungen des Geliebten endlich wieder Hoffnung und Vertrauen, und ein heiteres Allegretto, von grazienvollster Schönheit der sichtbaren Bewegung [59] malt deutlich den inneren Wechsel ihres Gemüthszustandes. Balbrüns vielsagender hier mit höchster Lebenswahrheit angewendeter Gebehrdenausdruck wird während des ganzen Tanzes mehrfach auf komische Weise unterbrochen durch ein bedeutsames Umschauen von irgend einer der sitzenden Personen: in solchen Augenblicken steht er plötzlich mit ruhiger, ziemlich einfältiger Miene da, und sieht möglichst gleichgültig auf den Tanz. Dieser schließt endlich mit der reizvollsten Stellung, deren halb geöffnete Arme den Geliebten verschämt zu laden scheinen an das von süßester Sehnsucht bewegte Herz. Außer sich vor Entzücken sind die Schauer, der trockne Herr von Boisec küßt dem kunstvollen Töchterchen zärtlich die Stirn, und Madame — nachdem sie dem Geigenspieler durch einige süße Complimente gedankt hat — umarmt dieselbe fast mit stürmischer Heftigkeit. Sei es nun, daß dabei wirklich an der Frisur etwas in Unordnung gerieth, oder daß Adele es nur singirt, kurz sie zeigt unmuthig auf den ein wenig zerrütteten Lockenbau, und läuft deshalb hastig dem Friseur nach, der sich, ihr noch einmal das Pistol verstohlen zeigend, sogleich nach der Beendigung des Tanzes unter dankbaren Reverenzen empfohlen hat. In der Thür stößt die eilige Adele etwas unsanft auf den eben eintretenden Schulmeister Hanton, der unter zahllosen Bücklingen den Herrn Marquis zur Anordnung der großen Festlichkeiten zu holen kommt. Eben schlägt eine Wanduhr die zweite Stunde,

59) Tours de force, Kreisel-Pirouetten und ähnliche moderne Cabriolen sind durchaus nicht anwendbar in diesem mimischen Solo; eine wirkliche Tanzkünstlerin bedarf derselben auch in dergleichen Situationen durchaus nicht zur Erlangung des allgemeinsten rauschendsten Beifalls. Aecht dramatisch sind diese Scenen der reinen Mimik und Orchestik, deshalb genügen hier nicht mehr allein geistlose Kunststückchen; wohl aber entzückt dagegen die Entfaltung wahrhaft schöner von ästhetischen Ideen belebter mimischer Kunst. d. V.

da ziehen die Herren, verwundert, daß es schon so spät sei, ihre Taschenuhren hervor: la Fleur nimmt dem zu Folge eiligst seinen Plümenhut und beurlaubt sich mit dem Schulmeister; Madame aber, die dem Abgehenden zärtlich nachblickt, wird von dem Gemahl mit ceremoniellem Anstande in ihr Cabinet geführt.

Sechste Scene.

(Das Theater verwandelt sich in das Gastzimmer der Dorfschenke mit Tischen, Bänken und Schemeln meublirt, und mit drei Ausgängen versehen.)

Das laute Knallen einer Peitsche wird hörbar, und gleich darauf tritt Jasmin, ermüdet vom eiligen Kourierritt, herein. Er stäubt sich ab, schlägt um jemand zu rufen, wiederholt mit der Reitpeitsche auf den Tisch, und klopft endlich heftig an eine Seitenthür, aus welcher der feiste Schenkwirth phlegmatisch gewatschelt kommt, und ihm langsam einen erquickenden Trank reicht, der so fort aus vollem Beutel bezahlt wird. Gemächlich läßt Taubeuf, alsbald selbst ein Gläschen zur Stärkung nehmend, sich auf einen Sessel nieder, indeß Valbrün eilig auftritt, von Henry begleitet, der eine Uniform, eine Husarenmütze, einen Säbel und ein Paar Pistolen trägt. Als Jasmin seinen Herrn sammt dessen ernstlichen Zurüstungen zum Zweikampf mit dem ankommenden Nebenbuhler gewahr wird, bricht er in solches Lachen aus, daß er gar nicht zu Worte kommen kann, und nur durch Zeichen Valbrüns ungeduldige Neugier zu befriedigen vermag. Er winkt dem Herrn beschwichtigend zu, nimmt die Pistolen, und steckt sie lachend und Kopfschüttelnd dem Henry in die weiten Taschen des weißen Fracks; darauf sucht er, stets fortlachend die Statur und Positur des ankommenden Bräutigams zu malen durch nachahmende Gesten, wobei er unter andern auch auf den halb entschlummerten tölpelhaften Wirth zeigt. Obgleich alles dieses nur das Werk weniger Augenblicke ist, so hat doch die Ungeduld Val-

bräus wegen dieser Verzögerung des ausführlichen Berichtes den höchsten Grad erreicht; er stampft mit dem Fuße, und schüttelt den Lacher heftig, damit er endlich doch zu reden beginne. In dem Augenblicke aber füllen vier neue Gäste mit vielem Geräusche den Vorgrund. Jasmin zieht nunmehr seinen Herrn zum hinteren Raum des Theaters, wo er heimlich sprechend auf und nieder geht: des Rittmeisters Gebehrden und sein häufiges Lachen zeigen dabei deutlich den komischen Inhalt des Berichtes an. Die eben eingetretenen drollig genug aussehenden Herren sind keine Andere als die zum Feste bestellten Musikanten aus der Stadt. Sie scheinen erschöpft vom langen Wege, und sind besonders, gleich den meisten ihrer Herrn Kollegen, sehr durstig, daher setzen sie sofort den robusten Schenkwirth in einige Bewegung. Unbekümmert um ihre dringende Hast, schiebt er sich jedoch zur fernen Seitenthür und klopft zur weiteren Bedienung seiner Gäste die bereits zierlich zum Feste geschmückte Tochter heraus, worauf er behaglich seinen vorigen Sitz wieder einnimmt. Komisch genug nimmt die reizende Rosa sich aus als Hebe unter diesen wandernden Söhnen des Apoll, deren einer — es ist der Fagottist — besonders seinen Durst gar nicht zu stillen vermag. Der schmachtende Clarinettist vergißt schon eher den leiblichen Genuß ein wenig über das Anschauen der Schönheit; er greift minder nach dem Glase als nach der Hand der lieblichen Rosa, und stimmt endlich, sein Instrument ansetzend, mit übertrieben zärtlichem Ausdruck die Melodie an: „mich fliehen alle Freuden.“ Die schmelzenden Töne werden jedoch sehr bald unterbrochen durch die beiden Friseure, die, von ihren drei Lehrlingen begleitet, leicht daher fliegen, wie der Puder, den sie verstreuen. Der eine springt nach einer flüchtigen Umarmung seines städtischen Freundes, des bauswangigten Waldhornisten sonder Verzug an den Schenktisch, und bedient sich nach Gefallen ohne weitere Beachtung des Wirthes. Dieser, über die edle Dreistigkeit ein wenig entrüstet, erhebt sich

eiliger, als es sonst seine Sache ist, und hat daher das Unglück ziemlich unsanft auf den Boden zu fallen, von dem ihn nur die vereinten Bemühungen der meisten Anwesenden mühsam wieder empor heben können. Zum Zorne hat er indessen nicht Zeit, denn der Friseur eilt auf ihn zu, klopft ihm beschwichtigend die Backen winkt dem befreundeten Waldhornisten, der sofort, von der Oboe und dem Fagott begleitet, einen raschen Walzer anstimmt, und reißt den eben Erstandenen muthwillig fort im taumelnden Drehtanz. Denselben beginnen sofort ätherisch schwebenden Fluges Rosa und der andere Friseur, der, des scheel schauenden Klarinettisten nicht achtend, gleich beim Eintritt auf die ländliche Schönheit zuflog, und sich angelegentlichst mit ihr beschäftigte. Zwei der Burschen tanzen gleichfalls mit einander, indeß der dritte unglaublich schnell allein herumpirouettirt. Den vierten kleinen Weißrock Henry hat sein Herr, nachdem er den Jasmin zuvor entlassen, mit einem eiligst geschriebenen Zettel fortgesendet, und wer ahnete wohl nicht, daß er der Geliebten seine eingezogenen Erkundigungen über den ankommenden Bräutigam sonder Verzug dadurch mittheilt. Nachdenkend blickt Valbrün darauf dem bunten Treiben zu; das indessen eine ruhigere Gestalt gewinnt. Der Waldhornist hat nehmlich nach geendetem kurzen Tanze seinen frisirenden und auch zugleich rasirenden Freund gebeten, ihm den Bart abzunehmen, und es werden dem zu Folge alle Tonkünstler sammt dem keuchenden Wirth nach rhythmischen Maaße possirlich eingesäuft. Eben fliegen auch in gleicher Weise die Messer, da wird die gemeinsame Handlung unterbrochen durch mehrere tölpelhaft hereinstürzende Schulknaben, meldende Vorboten ihres Meisters und seiner vornehmen Begleitung vor der sich die mit halb geschornem Barte da sitzende Gesellschaft eiligst in das Seitenzimmer zurückzieht, wohin die Weißröcke ihnen folgen. 55)

55) Sehr munter und rasch müssen diese nur leicht in die Handlung verflochtenen komischen Bilder vorüberflie-

Siebente Scene.

Der angebliche Marquis und der Schulmeister treten auf, gefolgt von zweien schon ziemlich flammhaften Dorfschülern, die einen verdeckten Korb tragen; hinter ihnen will eine Schaar festlich geschmückter Bauern und Bäuerinnen herein strömen, der Schulmeister weist sie indessen vorläufig noch zurück, und jagt auch die muntere Schuljugend einstweilen noch wieder hinaus. Mit allen Zeichen der Zärtlichkeit hat Hanton der schelmischen Rosa, die er zu ehelichen hofft, die Hand geküßt, während die Träger ein wenig zur Rechten des Vorgrundes den Korb hingestellt haben, dessen Inhalt nunmehr ausgepackt wird. Zuerst sieht man vier große runde Blumenreifen, welche vier allerliebsten kleinen Bauermädchen zu Theil werden, die der Schulmeister im Vorbeigehen der schönen Rosa die Hand drückend, zur Thür hereingewinkt hat. La Fleur nimmt der Kränze einen, und macht den jungen Tänzerinnen verschiedene zwar sehr leichte und geschickte Wendungen damit vor, die indessen mit seinem Kostüm in einem höchst lächerlichen Widerspruch stehen. Auch der Schulmeister glaubt sich verpflichtet, seinen Eleven ein lehrendes Beispiel zu geben, und nimmt, die Battements des Marquis stets in seiner plumperen Weise nachahmend, einen anderen Kranz. Beide halten in verschiedenen Figuren

---

gen; es sind dergleichen Scenen hier und da nothwendige Episoden, welche die Bühne in solchen Augenblicken beleben, wo die Hauptpersonen, ohne näheren Anlaſs zum lebhaften Gebehrdenausdruck, doch dem Auge des Schauers zu weiterer Verständlichkeit der pantomimischen Handlung nicht entrückt werden dürfen. Das zu gleicher Zeit mehrfach vollzogene Geschäft des Rasirens ist in dieser eigenthümlichen rhythmischen Form noch nicht auf der Bühne gewesen, und es bleibt hier nur einzig Sache der Darsteller, ihm die lächerliche Originalität zu geben. Von diesem gemeinsamen Treiben, wie überhaupt von allen ähnlichen Arten gleichförmiger Verrichtung wird sehr richtig gesagt: „lange noch nicht genug hat das Theater von dieser Art des Komischen Gebrauch gemacht, weil dies bisher mehr unbewuſst als bewuſst geschah.“ St. Schütz Versuch einer Theorie des Komischen S. 126.

stets battirend die Kränze kreuzweis in die Höhe; und diese Contraste gegen die dazwischen tanzenden lieblichen Mädchen sind von hoher komischer Wirkung. Nach dieser indessen nur ganz kurzen Probe, geben die Mädchen durch bejahendes Nicken zu erkennen daß sie alles verstanden haben, und hüpfen leichten anmuthigen Schrittes zur Thür hinaus. Dagegen erscheinen sogleich eine niedliche Bäuerin und zwei schlanke Bauerbursche; einer von ihnen ist Etienne, der heimliche Geliebte der schönen Rosa, mit der er verstohlen ein zärtliches Spiel treibt; während der Schulmeister drei große Tambourins vertheilt zu baskischem Tanze. Die Tänzerin schlägt ihr klirrendes Instrument in den anmuthigsten Wendungen und la Fleur wirft es, die zum Theil zärtlich zerstreuten Tänzer unterweisend, in geschicktem Fangspiel hoch in die Höhe. Der eifrige Hanton ahmt ihm auch hierin nach, mag aber dabei wohl zu argwöhnisch auf die schlaue Rosa blicken, denn das Tambourin fällt ihm jedesmal rasselnd zu Boden. Nachdem auch, dem Präceptor zur Freude, diese kurze Probe geendet ist, erscheint ohne Verzug ein Tänzerpaar in spanischer Bauerntracht. La Fleur lobt zwar im allgemeinen die Anordnung des Costüms, macht sich aber dennoch dabei mit der hübschen Bäuerin zu schaffen, indem er ihr einige Schleifen anders zu ordnen scheint: der Schulmeister glaubt indessen dasselbe thun zu müssen bei dem eifersüchtig nach seiner Schönen hinblickenden Bauer. Beide erhalten darauf Kastagnetten, und tanzen, nach zwiefach erhaltener kurzer Anweisung dieselben zu brauchen, leicht davon. Sämmtliche Attribute des Amor, als Flügel, Köcher, Pfeil und Bogen werden nunmehr dem Korbe entnommen; und der Schulmeister ruft jetzt sofort seine Jugend wieder herein, die ungesäumt in geraden Reihen soldatisch aufmarschirt. Den plumpsten der ungeschickten Tölpel zieht alsbald der gelehrte Präceptor daraus hervor, lobt, ihn liebkosend streichelnd, seinen Fleiß, und bestimmt ihn, als den geschicktesten und gelehrigsten Schüler zu der Rolle des Amor. Flü-

gel und Köcher zieren ihn alsbald, und la Fleur macht ihm mit dem Geschoß verschiedene zielende Stellungen vor, die aber darauf überaus linkisch nachgeahmt werden. Der von der andern Seite stehende Schulmeister reißt dem Liebling deshalb drohend die Waffen weg, und zeigt ihm nunmehr in seiner Weise den Schützen. Dabei zielt er auf die seitwärts der Probe zuschauende Rosa, die plötzlich in schalkhaftem Weh das Herz mit beiden Händen hält, gleich als wäre sie tödtlich getroffen. Von der anderen Seite steht Valbrün, der indessen von seinem kleinen Diener auf rosigem Papier ein antwortendes Billet zurück erhalten hat: da er es an seine Lippen drückt, und gedankenvoll damit spielt, so wird man über die Absenderin und über den zärtlichen Inhalt des Briefchens nicht in Zweifel sein. Oberflächlichen Antheil hat der Plane brütende Liebhaber nur an allen bisherigen Scenen genommen; jetzt aber widmet er dem sich nach zwiefach erhaltenem Unterricht nicht minder plump gebehrdenden Amor ein aufmerksames Auge, und nahet mit verbindlichem Compliment über so mannigfache Talente dem Herrn Marquis. Dieser ist höchst unzufrieden mit dem allzu bäurischen Liebesgott, der deshalb von der Hand seines werthen Präceptors einige unsanfte Berührungen empfängt; die übrigen Jungen beginnen alsbald einen komischen Rundetanz auf ausdrückliches Verlangen des la Fleur, der bei dieser Gelegenheit den gelenkigsten der Knaben auserwählt für die Rolle des Liebesgottes. Die Bewegungen desselben sind ziemlich leicht und frei, und er wird deshalb in bedeutsam zielender Stellung mit einem großen weiten Tuche bedeckt.

Achte Scene.

Unter vielen auserlesenen Kratzfüßen kommen jetzt die wohl rasirten Tonkünstler aus der Seitenstube; ihnen folgt der gemächliche Wirth, der als Vater der schönen Rosa mit besonderer Aufmerksamkeit behandelt wird von dem verliebten Hanton. Die unverkennbarsten Spuren zorniger Eifersucht ma-

len sich jedoch bald in den alternden Zügen des Schulmeisterleins, als der sich beurlaubenden Weißröcke einer ohne allen Rückhalt den zärtlichsten Abschied nimmt von der schelmischen Rosa. Der Herr Marquis ist unterdessen in gnädigster Herablassung einigemal auf und nieder spazirt mit dem überaus respektvollen Valbrün: er scheint diesem, wie ein wiederholtes Hindeuten auf den verhüllten Knaben beweist, den ganzen Plan der Feier mitgetheilt zu haben, und enthüllt nunmehr den in der verschrobensten und lächerlichsten Attitüde dastehenden Amor. La Fleur ist außer sich darüber, er schraubt den tölpelhaften Liebesgott ziemlich unsanft in die ursprüngliche fest zu haltende Stellung zurück; Valbrüns still fröhliche Gebehrden aber geben indessen deutliche Zeichen eines eben gefaßten glücklichen Plans. Er zieht dem zu Folge den Herrn Marquis ein wenig in den Hintergrund, und scheint diesem etwas zu sagen, das derselbe mit freudigen Zeichen der Bejahung erwiedert; sodann holt er eiligst seinen höchst gewandten Jokei herbei, den er so eben in Vorschlag gebracht hat für die Rolle des Amor. Die gemachte Probe läuft zu nicht geringem Verdruß des Schulmeisters, der vergeblich alle mögliche Ausstellungen macht, höchst glücklich ab; Henry zeigt eine seltene Gelenkigkeit, und der freudige La Fleur reicht ihm, indem er ärgerlich die plumpen Schulknaben zur Thür hinausjagt, alle Attribute des Liebesgottes. Valbrün zeigt dabei die lebhafteste Freude über das Gelingen seines plötzlich entworfenen Planes, und folgt, nachdem er noch den gnädigsten Dank von dem Herrn Marquis unterthänigst angenommen hat, dem neuen Amor in das Seitenzimmer, wohin derselbe zur schleunigst gebotenen Metamorphose sich begiebt. Mit saurem Gesicht blickt ihm der Herr Präceptor nach; die gebührende Unterthänigkeit gegen den Willen eines Herrn Marquis erlaubt indessen hier durchaus keinen Einspruch. Dennoch aber vergißt der gequälte Scholarch auf Augenblicke dessen vornehme Anwesenheit wegen einer neuen kleinen Unannehmlichkeit; der schmachtende Clarinet-

tist nehmlich, der einstweilen mit seinen Herrn Collegen und dem von des Tages Mühen ganz erschöpften Wirthe beim Glase sitzt, wird immer zärtlicher gegen die schöne Rosa, die jetzt aus Hantons Händen das zu der ihr natürlich zugetheilten Hauptrolle nöthige Requisit, ein schönes Blumenkörbchen, empfängt. Die duftig darin ruhenden Blüthen entfalten sich zur reichen Guirlande in einer kurzen den Marquis zur zärtlichsten Bewunderung hinreißenden Probe, die damit schließt, daß Rosa dem gefolterten Liebhaber schalkhaft ihr von allem Inhalt erledigtes Körbchen darreicht. Zum gebührenden Schmollen darüber bleibt ihm jedoch keine Zeit; denn der Marquis hat unterdessen mehrere größere Blumenkörbe hervorgeholt, und mahnt ihn, die übrigen Bauern hereinzurufen, die dann auch sofort erscheinen.

Neunte Scene.

Sechs muntere Paare, in schöner Gärtnertracht, stürmen lustig herein; die Mädchen erhalten Guirlanden, die Tänzer aber kunstvolle Blumenkörbe, aus denen durch einen leichten Mechanismus ein schön gewölbter blüthenreicher Halbbogen hoch in die Höhe steigt, so daß durch die sechs Tänzer in verschiedenen Gruppen mannigfache Rosenlauben gebildet werden können. Eben ist zur allgemeinen Freude der Versuch gemacht, drei schöne Blumenbögen füllen in solcher Weise die Mitte und die beiden Seiten des Vorgrundes, da schwebt Amor im idealisch schönen Costüm zephyrartig daher, und windet sich in sanften Wellenlinien durch die Blumenthore, bis er unter dem mittelsten endlich in der reizendsten Stellung verharrt. Außer sich vor Entzücken ist der Marquis, der zur Linken des Vorgrundes stehend, dem gegenüber erscheinenden Valbrün dankbar die freudigsten Kußfingerchen hinüberwirft. Der muthwillige Liebesgott reißt indessen die schöne Rosa von der Seite des geplagten Schulmeisters, und führt sie mit Blitesschnelle durch die Rosengänge dahin; alle übrigen

hereingestürmten Tänzer und Tänzerinnen folgen, und bilden im lustigen Ringelreihn mannigfach schöne Figuren, während deren heiterer lebenvollster Bewegung der Vorhang fällt.

Zweiter Akt.

(Das Theater stellt einen alt französischen Garten dar mit verschnittenen Hecken, die eine Art von Rotunde bilden, in deren Mitte auf hohem Postamente ein steinerner Amor steht. Zur Linken sieht man noch ungeordnet einige Gartenstühle; reiche Blumengewinde liegen am Boden umher; und ein mehrere Stufen hoher Gartentritt befindet sich unordentlich im Vorgrunde der Bühne.

Erste Scene.

Ein leise von der Ferne her tönender Marsch erklingt, während dessen unmerklich zunehmenden Crescendo der Vorhang aufgeht. Vier Gärtnerbursche harken im rhythmischen Maaß, ordnen die Stühle und befestigen Guirlanden über den Sitzen. Immer näher und näher kommt der Marsch, da erscheint voll großer Eile der Herr Schulmeister. Er schilt mit dem Stocke drohend nicht wenig auf die noch vorhandene Unordnung, verbessert eigenhändig den Fall einiger Festons, und befiehlt, indem er einen der Burschen wacker zurecht schüttelt, eilig die Herabnahme der Bildsäule. Der Gartentritt wird darauf hinten an das Postament gesetzt, und der zielende Liebesgott verschwindet sofort sammt den tragenden Arbeitern in die Koulisse.

Zweite Scene.

Der festlich geordnete Zug der Tänzer und Tänzerinnen erscheint in einfach ungekünsteltem Marsch, dem sich endlich auch die vier Tonkünstler anschließen. In der Mitte der Bühne hemmt aber der mit großer Brille und langem Papier messend umher schreitende Hanton plötzlich ihr Spiel, und weist sie rechts hinter das ihren Anblick ganz verbergende Gebüsch, wohin er vier Stühle zu tragen befiehlt. Indem die Herren sich gemächlich an ihren

Platz verfügen, trinkt der Fagottbläser aus einem in der weiten Tasche geborgenen Fläschchen sich neue Kraft zum mühevollen Werke; der zärtliche Clarinettist aber blickt auf Rosa, und sein gedankenvoll an den Mund gesetztes Instrument tönt gleichsam unwillkührlich einige Gänge der vorhin so schmelzend begonnenen Melodie. Die schöne Wirthstochter ist indessen, damit sie nicht zu sehr ermüde, seitwärts zu einem Sessel geführt worden von dem zärtlichen Präceptor, der jetzt mancherlei Anordnungen treffend mit wichtiger Gebehrde auf und nieder schreitet. Hinter ihm schleicht, ihn zur sichtbaren Belustigung der Anwesenden genau nachäffend, der muthwillige Amor, der vorhin schon den Zug umspielte mit zahllosen kleinen Neckereien. So oft der Schulmeister sich gegen ihn umdreht, wendet auch er sich schalkhaft ab, bis ihm endlich im höchsten Aerger der Befehl gegeben wird, seinen Platz einzunehmen. Pfeilschnell steht er nunmehr in schönster Attitüde auf dem leeren Postamente, und wird von den Korbträgern mit einem weiten Tuche verhangen. Alsbald schiebt der Schulmeister alle Anwesende zur Linken in die Seiten-Koulisse; winkt darauf den Musikanten, und die Korbquadrille beginnt, wird aber nach wenigen Takten wieder unterbrochen, weil die Tänzer ihm im Auftreten etwas nicht nach seinem Sinn gemacht haben. Bei der nächsten Wiederholung ist er indessen so zufrieden, daß er gleich nach der ersten Gruppe die weitere Tanzprobe als unnöthig unterbricht. Darauf weist er den vier auftretenden Kranzträgerinnen ihren Ort an; sie deuten durch bejahendes Nicken an, daß sie alles wohl verstanden haben, und verlassen schnell die Bühne. Das nehmliche thun, wo möglich noch schneller die baskischen und spanischen Tänzer, worauf endlich die schöne Rosa ihren Tanz beginnen will. Das kann jedoch der zärtliche Hanton unmöglich zugeben, er fächelt ihr sanfte Kühlung zu mit seinem dreieckigen Hute, und bittet sie nur die Schlußstellung vor der Bildsäule einzunehmen, indeß die beiden vorderen Tänzerinnen der Quadrille

den losen Amor enthüllen, der sein goldenes Geschoß seitwärts auf die leeren Sitze hingerichtet hat. Mit der an sich wahrhaft schönen Stellung ist der Herr Schulmeister jedoch höchst unzufrieden; er versucht unten mehrere verbessernde Posituren, die ihm aber der Schalk auf dem Postamente durchaus nicht zu Danke nachahmt. Während nun der ärgerliche Präceptor, der nur den Liebling unter seiner Schuljugend gern da oben gesehen hätte, den Liebesgott scheltend auffordert zu den verschiedensten Stellungen, verliert die Quadrille, da die Probe bereits geendet ist, sich regellos nach den verschiedenen Richtungen des Gartens. Auch die schöne Rosa gehorcht verstohlen den Winken ihres geliebten Etienne, und ihren Spuren folgt, sanfte Melodie in sein Instrument hauchend der Clarinettist: einige seitwärts verhallende Horntöne deuten genügend an, daß auch die übrigen Tonkünstler sich zerstreut haben durch die Schattengänge des weiten Gartens.

Dritte Scene.

Im mimischen Kunsteifer hat der Schulmeister die allgemeine Entfernung nicht bemerkt; jetzt eben winkt er voll steigenden Unmuths über den nach seiner Meinung so ungeschickten Liebesgott denselben herab, nimmt ihm Bogen und Pfeile, und besteigt, auf daß derselbe den malerischen Effekt genauer wahrnehme, nicht ohne merkliche Anstrengung selbst das Postament. Endlich hat er sich mühevoll emporgerichtet auf schwindelnder Höhe, und sieht, ein zielender Pfeilschütz da als regelnder Kanon; kein kunstgelehriges Auge, aber blickt auf das plastische Meisterbild. Endlich sieht er sich nach allen Seiten um, allein umsonst, der Liebesgott ist entschwunden. Nun will er höchlich zürnend hinab, denselben zu suchen; der Schalk aber hat den abwärts führenden Gartentritt mitgenommen: ein kühner Sprung soll alsbald versucht werden, doch ist derselbe nicht mehr zu wagen für einen bereits ein wenig betagten Präceptor. Vergebens suchen jetzt seine ängstlich verlegenen

Blicke die schöne Rosa; auch die Musiker sogar haben sich längst von ihren verborgenen Sitzen entfernt: allein und hülflos steht er da, und sieht zur Vermehrung seiner Pein einige nicht eben erwünschte Personen durch die Gänge daher kommen. In der Angst seines Herzens kniet er nieder, zieht mit dem Widerhaken seines Geschosses die zu beiden Seiten des Postamentes liegenden Decken in die Höhe, und verhüllt sich damit so gut als es gehen will.

Vierte Scene.

Lisette läuft eilig daher, und verbirgt sich neckend hinter das Postament. Herr von Boissec, eine Rose in der Hand kommt ihr nachgetrippelt, sieht sich spähend um, indeß die leichtfertige Zofe hinter ihm wieder in das Gebüsch zurückläuft. Nachdem er die Bildsäule mehreremale vergebens umspäht hat, eilt er tiefsinnig davon, und stößt in seiner Hast etwas unsanft auf Madame, die von dem Marquis de la Fleur zärtlich daher geführt wird. Der erschrockene Eheherr macht einige entschuldigende Reverenzen, und reicht endlich in merklicher Verlegenheit die Rose seiner Gemahlin die, mit zärtlicher Attention ihm dankend, plötzlich auf die verhangene Bildsäule zueilt. Schon hat die neugierige Hand das bergende Tuch berührt, als der hinzuspringende Marquis sie verweigernd in den Vorgrund zurückführt. Seine Gebehrden drücken, indem er einige am Boden liegende Guirlanden aufhebt, deutlich die Bitte aus, den Ort zu verlassen, wo noch so viele Einrichtungen für die nahe Festlichkeit von ihm zu treffen sind: Herr von Boissec willfährt auch ohne Weiteres diesem Begehren; er reicht seiner Gemahlin höchst ceremoniell den Arm, die ihm nach einigem Zögern den Gang hinab folgt. Der vermeintliche Herr Marquis blickt ihnen, indem er mit seiner goldenen Dose und mit einem Brillantringe, dessen Geberin man leicht errathen wird, ein bedeutsames Spiel treibt, höhnend nach; indessen wird die schöne Rosa herbeigezogen von dem muthwilligen Amor, der aber sogleich als er den Marquis

erblickt, wieder in die Gebüsche verschwindet. Das heitere Mädchen hat sofort die Schleier des plastischen Gebildes unmerklich ein wenig gelüftet, und kommt darauf Händeklatschend in den Vorgrund, wo der Glücksritter sich ihr sogleich zärtlich huldigend nahet. Schalkhafter Muthwille sichert ihm, indeß die Eifersucht sich auf dem Postamente in merklicher Bewegung regt, scherzhafter Weise Erwiederung seiner Empfindungen zu in einer höchst komischen pantomimischen Scene, durch deren begleitende Musik das schmelzende Clarinett bisweilen seine klagenden Melodien aus der Ferne her ertönen läßt. Als das neckende Spiel sich endlich in die bergenden Gebüsche verloren hat, will der wüthende Präceptor mit größter Anstrengung seinen erhabenen Standort verlassen; er wird jedoch bald wieder gezwungen zu neuer Umhüllung, indem die Gärtnerburschе zwei große Orangetöpfe über die Bühne tragen, während der Clarinettist von der andern Seite suchend und spähend vorübergeht. Valbrün und Adele nähern sich indessen in zärtlicher Vertiefung der verhüllten Gestalt; jener, nachdem er lauschend umhergeblickt hat, entschleiert dieselbe, in der Meinung seinen Diener zu finden, vor der jetzt eilig davon fliehenden Geliebten; und zeigt selbst das höchste Erstaunen, als er den Herrn Präceptor knieend als Liebesgott erblickt. Indem endlich der Herr Rittmeister demselben zum versuchten Herabsteigen behülflich ist, scheint er denselben zu fragen, wie er denn eigentlich da hinaufgekommen sei; doch ohne weitere Antwort läuft der gequälte Scholarch, indem er Köcher und Pfeil heftig zur Erde wirft, mit wüthender Gebehrde davon, und zwar nach jener Gegend hin, wo Rosa vorher mit dem Herrn Marquis seinen eifersüchtigen Blicken entschwond. Indem Valbrün ihm verwundert nachsieht, kommt der entflohene Amor den Gartentritt tragend daher. Jener verweist ihm drohend seinen Muthwillen, macht sodann auf dem Postamente eine knieende Stellung, neben welche der geflügelte Gott sich, die Größe

messend, stellt; und Beide verschwinden darauf unter freudig beifälligen Zeichen eiligen Sprunges in die Gebüsche.

Fünfte Scene.

(Freier Platz vor dem herrschaftlichen Schlosse, von dem man zur Rechten im Vorgrund einen Seitenthorweg mit einem von zweien Säulen getragenen Balkon darüber erblickt. Neben dem Hause ist ein Theil einer möglichst langen Gartenmauer sichtbar.)

Gärtnerbursche bringen mehrere große Orangentöpfe aus dem Hause getragen, und stellen sie vor die Säulen hin, indeß einige Bediente beschäftigt sind, Stühle daneben zu ordnen: Amor sieht, auf der Gartenmauer erscheinend, diesen festlichen Anordnungen zu, verkriecht sich aber, als die Herrschaften durch die weit geöffneten Thorflügel herausschreiten. Madame wird von dem Herrn Marquis mit zärtlicher Galanterie daher geführt; Herr von Boissec aber hat sein Töchterchen an der Hand, und läßt sich ein großes Telescop nachtragen, welches in der Nähe der Gartenmauer aufgestellt wird. Während der Vater bemüht ist, das Fernglas gehörig nach der Gegend hinzurichten, wo der Bräutigam herkommen soll, bewundert Madame die duftenden Orangen, weshalb denn der aufmerksame Herr Marquis sofort zierlich hinaufspringt, einige Blüthen zu pflücken, die ihm mit zärtlichstem Danke abgenommen werden: Adele blickt indes unverwandt nach der Mauer hin, über welche alsbald zu ihrer Freude Valbrún hinter dem Rücken des Vaters herüberschaut. Willig nimmt sie daher den ihr zugetheilten Platz an dem nunmehr wohl gerichteten Glase ein, und blickt scheinbar mit größter Sehnsucht nach dem fernen Bräutigam, indeß die Nähe des Geliebten ihr in unbelauschten Augenblicken fühlbar wird durch innigen Händedruck. Herr von Boissec freut sich der eifrigen telescopischen Beobachtungen des holden Töchterchens; sein Blick wird jedoch bald anderweitig abgelenkt, indem an seinem Horizonte hoch oben zwei Sterne aufgehen, de-

nen er die eisigste Betrachtung würdigt. Lisettens schelmische Augen blicken nämlich bisweilen von dem Balkon hernieder, und zu ihr spricht, sobald Madame und der Marquis im empfindsamen Auf- und Niederwandeln den Rücken wenden, der alte Herr hinauf mit den zärtlichsten Gebehrden. So entsteht zwischen den drei Paaren ein heimliches sehr belebtes mimisches Spiel, das endlich unterbrochen wird durch ankommende Gäste.

Sechste Scene.

Herr von Gribelet erscheint, seine Gattin und seine kleine höchst corpulente Schwägerin am Arm; hinter den Damen gehen in ziemlich abgetragener für jene Zeiten selbst altmodischer Livrée zwei Bedienten, die ihnen an langen Stielen farbige Sonnenschirme über die mit Federn und anderer Zier belasteten Häupter halten. Es erfolgen nunmehr die damals üblichen uns jetzt sehr lächerlichen Begrüßungsknixe und Reverenzen, während derselben Adele auf ihrem Posten manchen verstohlenen Handkuß erhält. Endlich wird jedoch auch sie in den Kreis der Gäste gezogen, wo man sie zu necken scheint mit ihren sorgsamen Beobachtungen, zu denen sie jedoch, obgleich sie deshalb ein wenig die Verschämte spielt, so bald als möglich zurückeilt. Zwei mächtige Heiducken tragen darauf eine reich verzierte Sänfte herbei, aus welcher mit zephyrartiger Leichtigkeit der Vicomte von Fleuret daher hüpft. Der rosenfarbige Puder seiner überaus hohen Pergette fliegt während der vielfachen Begrüßungen stäubend auf sein apfelgrünes reich mit Silber gesticktes Kleid, und die Steinschnallen auf dem zierlichen Füßchen schießen in deren gelenkigster Beweglichkeit strahlende Farbenblitze. Der Herr Marquis de la Fleur ist dem Vicomte kaum vorgestellt worden, so äußert dieser in seiner Leidenschaft für alle gymnischen Künste, auch schon den Wunsch, seine in der Sänfte ruhenden äußerst zierlichen Stichrapiere mit demselben zu versuchen; und umarmt den Glücksritter, als dieser lachend in den Vorschlag wil-

ligt, mit freudig auf ihn zu hüpfender Heftigkeit. Die übrige Gesellschaft, des seltenen Schauspiels froh, nimmt Platz, und die Damen flechten zierlich dem Sieger einen duftenden Kranz. Der lächerlichste jedoch aber höchst geschickt und leicht ausgeführte Kampf beginnt indessen, und endet nach vielen und mannigfachen Wendungen zuletzt damit, daß la Fleur den kunstgeübten Vicomte mitten durch die hohe Vergette sticht, die alsbald von beiden Seiten schräg herniederfallend zwei natürliche Ohren zu bilden scheint über dem Haupte des Besiegten. Außer sich taumelt dieser in die Arme seiner herbeispringenden Heiducken; die Gesellschaft erhebt sich, die menschenfreundliche Manon hält dem Schwindelnden theilnehmend ihr Flacon hin; alles ist in ängstlicher Bewegung um den armen Vicomte, der eben durch stärkende Düfte neu belebt, in einem Taschenspiegel die schmachvollen Zeichen der Besiegung auf seinem Haupte sieht. Das Späherauge des Marquis gewahrt indessen den vermeintlichen Friseur, der eben wieder einmal über die Mauer blickt, und sein Wink ruft ihn alsbald herbei zur Ausbesserung des angerichteten Schadens. Valbrüns plötzliches Verschwinden giebt zwar deutlich zu erkennen, daß ihm der Auftrag keinesweges angenehm sei; doch kann er sich dessen nicht entziehen, und kommt eiligst über die Mauer daher gesprungen, nachdem la Fleur winkend über dieselbe hingeblickt hat. Mit einiger Befremdung betrachten die Anwesenden größtentheils den plötzlich erscheinenden Haarkünstler; ein rettender Engel aber ist er in den Augen des unglücklichen Vicomte, der sich alsbald in Boissecs schleppenden von der sorgsamen Lisette schleunig herbeigebrachten Pudermantel hüllt, und von seinen Heiducken begleitet gespenstisch dem Hause zu wankt, wohin Valbrün und auch die Kammerzofe eine Toilette in der Hand, ihm folgen.

Siebente Scene.

Einige Bediente bringen mannigfache Erfrischungen, von denen Herr von Gribelet und zum Theil auch die kleine

runde Manon in reichlichem Maaße nehmen. Ihre Schwester dagegen führt, indeß deren Gemahl sogar verstohlen seine Taschen füllt, nur einigen Biscuit zum Munde mit zierlicher möglichst bogenförmiger Haltung des Armes: die Dame repräsentirt, mehr noch als Frau von Boissec, in dem zierlich Gesuchten jeder Bewegung das wahrhafte Ideal der steifen alt französischen Grazie. Der siegreiche Marquis empfängt während dessen knieend den Ehrenpreis; mit eigener Hand windet die Wirthin des Hauses ihm den Lorbeer um die toupirten Schläfe; welche in dieser Zier verharren, bis späterhin zarte Attention gegen den wieder erscheinenden Vicomte den Siegerkranz verbirgt. Herr von Boissec scheint sich während dieser Begebenheiten höchlichst zu wundern, daß sein früherhin so sorgsam in die Weite schauendes Töchterlein jetzt — wo höchstens nur ein schalkhafter Amor bisweilen über die Mauer blickt — das Fernglas so ganz und gar verlassen hat: er ist endlich selbst hinzugetreten, und winkt, indem man zugleich entferntes Knallen einer Peitsche hört, die Tochter, die alles Sträubens ungeachtet seinem Rufe Folge leisten muß. Immer lauter wird der Ton der Peitsche, da drängen die Gäste sich zu dem Fernglas, blicken abwechselnd hindurch mit freudig bejahenden Zeichen, und stehen umher in mannigfacher Gebehrde des Fernschauens, indeß die geängstigte Adele, einen unbelauschten Augenblick benutzend, eiligst in das Haus schlüpft.

Achte Scene.

Herr van der Keulen aus Flandern, kommt, einen großen Brief in der Hand haltend, unter lautestem Peitschenknall daher getrabt auf stattlichem Roß, und kugelt sich so korpulent er auch ist, doch mit größerer Behendigkeit vom Pferde herab als sein alter Reitknecht und Mentor. Rasch dreht darauf der kleine runde Bräutigam sich aus den dürren zu seinem Empfange weit geöffneten Armen des zärtlichen Schwiegervaters; umhalst Frau von Boissec so kräf-

tig, daß dieſe ganz erſchöpft von der ungewohnten Berührung ihr ſtärkendes Flacon hervorzieht; und umſchlingt darauf die kleine runde Manon als ſeine muthmaßliche Braut mit derbem Kuß. Denſelben bezeichnet eine unvorbereitet eintretende muſikaliſche Pauſe, die zugleich das plötzliche Erſtaunen aller Anweſenden treffend malt, als ſie durch jene unvermuthete Umarmung die Abweſenheit der holden Braut wahrnehmen. Der Vater verfügt ſich, dieſelbe herbeizurufen, höchſt entrüſtet in das Haus, indeß Herr van der Keulen ſich fortwährend beſchäftigt mit der freundlich verlegenen Manon, in welcher ſein ahnender Geiſt ſchon nach der äußeren Verwandtſchaft der Körperform die innere Sympathie der Seelen gewahrt. Der muthwillige Liebesgott ſcheint dieſes wohl zu bemerken, er zielt von der Mauer her mit ſpitzigem Geſchoß auf den fröhlichen Bräutigam, der eben kein allzu verbindliches Compliment macht, als Herr von Boiſſec ihm jetzt die ſträubende Tochter zuführt. Sie begrüßt ihn mit einem nicht minder ſteifen und froſtigen Knix; doch kann ſie ſich des abgewendeten Lächelns nicht erwehren, als ſie die kleine freundliche Geſtalt näher ins Auge faßt, deren Blicke verſtohlen ruhen auf die glückliche Manon. Dieſe nimmt jetzt nur geringe Notiz von dem artigen Danke des Herrn Vicomte von Fleuret, der eben, die Rapiere unter dem Arm, mit einem Sprunge wieder in der Mitte der Geſellſchaft ſteht. Alle freuen ſich der ſo raſchen und glücklichen Wiederherſtellung ſeines Kopfſchadens; er ſelbſt aber embraſſirt zärtlich den ihm eben vorgeſtellten Herrn van der Keulen, und fragt ihn zugleich, ob er auch ein Liebhaber ſei der edlen Fechtkunſt. Die bejahende Antwort ſetzt ihn in das äußerſte Entzücken; er präſentirt ſogleich ein Rapier, und beide Herren ſchicken ſich an, einen Gang zu thun. Es zeigt ſich aber hier bald eine kleine Verſchiedenheit in der Manier; Herr van der Keulen iſt nur gewohnt auf den Hieb zu fechten, und haut ſofort ohne ſonderliche Kunſt wacker auf den ganz erſtaunten Gegner ein, der ſich in komiſcher Haltung parirend zurückzieht. Während die-

ſes originellen Gefechtes beſchaut Valbrün, an einer Säule gelehnt ſeinen drolligen Nebenbuhler, und wirft ermuthigende Blicke auf die arme Adele, welche, eben von dem Vater bei Seite geführt, die heftigſten Vorwürfe erhält wegen ihres Betragens. Herr von Boisſec ahmt ihr hölzernes Weſen, ihre ſteifen Knie nach, und rückt ihr endlich, als wolle er ſie gleichſam beweglicher machen, Schultern und Arme zurecht. Endlich zeigen ſeine Gebehrden, daß er plötzlich das rechte Mittel gefunden habe; er ſagt einem herbeigeholten Diener etwas ins Ohr, der ſofort in das Haus lauft. Indeſſen nimmt das Kampfſpiel ein für die bange Manon höchſt erwünſchtes Ende; Herr von der Keulen hat mit ſeiner ſo ungewöhnlichen Art zu fechten den Gegner ganz und gar in die Flucht getrieben, und applicirt eben dem ſteifen Haarbeutel deſſelben einige ſchallende Hiebe, die den ritterlichen Uebungen für diesmal ein Ziel ſetzen.

Neunte Scene.

An den von Neuem dargereichten Präſentirtellern ſucht der geſchlagene Vicomte ſeines Unmuthes Herr zu werden; der Sieger aber wird, ſammt der ganzen Geſellſchaft zum Sitzen genöthigt von dem Herrn von Boisſec, der, nachdem er die ſchnell herbeigebrachte Geige dem Marquis übergeben hat, ſeine Tochter zum Tanze nöthigt. Alle Weigerung iſt vergeblich, der ſchöne Guirlandentanz beginnt wieder; Adele tanzt aber diesmal ſo linkiſch und hölzern, daß die Eltern ihren Unmuth darüber kaum verbergen können. Sie würde gewiß die größten Vorwürfe dieſerhalb bekommen haben, wenn ihr mimiſcher Ausdruck nicht plötzlich belebter ja man kann wohl ſagen ſeelenvoll bezaubernd geworden wäre, als Valbrün, von der Geſellſchaft nicht beachtet, ſich zuſchauend an die vordere Tragesäule des Balcons lehnt. Die Bewegungen werden jedoch wieder matt und ſeelenlos, da Valbrün ſich zurückzieht auf den Wink ſeines Dieners, der während des Tanzes ſich hinten an die Gar-

tenmauer stiehlt, dem lauernden Amor die Uniform des Herrn hinüberreicht, und darauf mit geschicktem Sprunge plötzlich verschwindet. Adele erntet nunmehr das einstimmige Lob über ihre Talente; auch der Bräutigam macht ihr, während er seitwärts nach Manon hinblickt, eine frostige Verbeugung, und bittet, indem er sich von seinem herbeigerufenen Reitknecht die Spornen abschnallen läßt, den Marquis um einen neuen Tanz. Da die Bitte noch unterstützt wird von Madame, die übrigens dem munteren Schwiegersohne wenig hold scheint, so läßt la Fleur sich willig finden, und versucht auf seinem Instrumente mehrere Melodieen in verschiedenen Taktarten, bis endlich, wie das bejahende Nicken deutlich zeigt, irgend eine dem Verlangen des lustigen Tänzers genügt. Die Musik gewinnt aber diesmal an Harmonie; Herr von Gribelet hat sich früher schon das Violoncell seines Herrn Wirthes bringen lassen, und fällt jetzt, nachdem er in ziemlich dissonirender Weise die rechte Tonart gesucht hat, secundirend ein: vom Garten herüber erschallt zu Zeiten ein schmelzendes Clarinett, und verwebt den kunstreich gefügten Tönen in abgebrochenen Sätzen seine schmachtenden Liebeslaute. Herr van der Keulen tanzt dazu ein seinem Charakter und Temperamente angemessenes Solo,[54] dessen mimischer Ausdruck zu nicht geringem Verdruß des Herrn von Boisfec vornehmlich gerichtet ist an die fröhliche Manon. Bei dem beginnenden Allegretto zieht der lustige Tänzer sie selbst unvermuthet

54) Ein pantomimischer Künstler von Genie wird, ohne das Gebiet des niedrigsten Grotesktanzes zu berühren, diesem Solo durch mehrfache Contraste hohe komische Kraft in ausdrucksvoller Bedeutsamkeit zu verleihen im Stande sein. — Nicht immer vereinigt sich im Leben plumpe Unbehülflichkeit mit der Corpulenz; diese erscheint hier verbunden mit einem zum Theil sanguinischen Temperamente, von dessen Hange zu regsamster Körperbewegung ein Mehreres gesagt ist in der fünften Abhandlung. Ueberhaupt sind alle handelnde Personen wiederum in solcher Weise aufgefasst, daſs sie durch körperliche Grundhaltung und Bewegung, durch Gebehrden und Mienen als ganz bestimmte Charakterbilder dargestellt werden können von einer zur wahrhaft schönen Kunst erhobenen reinen Mimik. d. V.

zur thätigen Theilnahme auf. Anfangs scheint sie sich zwar zu sträuben, das immer belebtere Tonmaaß reißt sie jedoch fort, und seelig froh im Suchen und Finden, im Halten und Umfangen tummelt das muntere Pärchen sich weidlich umher in lustigem Zweitanz. Ihre Begeisterung ergreift den Vicomte von Fleuret dergestalt, daß er aufspringt und an einem hüpfenden Tanze Theil nimmt, wo er, ein Liebhaber der gymnastischen Kunst, so günstige Gelegenheit hat, seine große Geschicklichkeit an den Tag zu legen in den seltensten Sprüngen und Tours de force. Bewundernder Beifall wird darauf ihm, und zum Theil wenigstens auch dem tanzenden Pärchen gezollt. Manon weht, auf einen Sessel hingesunken, sich mit großem Fächer luftige Kühlung, indeß ihr Tänzer, seine Kräfte zu ergänzen sucht durch mancherlei Erfrischungen, die auch dem Herrn von Gribelet während seiner musikalischen Anstrengung eine willkommene Stärkung gewesen sind. Die beiden Virtuosen legen ihre Instrumente natürlich nicht weg ohne gegenseitige höchst bewundernde Complimente, die denn der Violoncellist voll froher Hoffnung auf seine Schwägerin blickend, auch im reichsten Maaße dem lustigen Bräutigam spendet. Viel weniger ist dieser dagegen jetzt beachtet von dem Herrn von Boisfec, der jedoch besonders unzufrieden scheint mit seiner nunmehr zwar heiter beweglichen, früherhin aber so frostig steifen Tochter. Die Mutter nimmt an allen Ereignissen den Antheil, der ihr möglicher Weise noch übrig bleibt neben der beständigen großen Attention für den Herrn Marquis de la Fleur.

Zehnte Scene.

Vielseitig wird jedoch ein allgemeines Interesse der Gesellschaft angeregt, als der zierliche vom Herrn von Gribelet besonders wohlgefällig betrachtete Koch erscheint, und dem Herrn des Hauses unter devoten Bücklingen zu erkennen giebt, wie seine künstliche Bemühung nunmehr so weit gediehen sei, daß sie dem fein gebildeten Geschmack

der prüfenden Kenner vorgelegt werden könne. Herr von Boisfec nimmt darauf mit ceremoniellem Compliment den Arm der graciösen Frau von Gribelet, während deren Gemahl, ohne Verzug dem Beispiel des Wirthes folgend, die Dame des Hauses führt, die jedoch den Herrn Marquis in ihrer Nähe behält. Der Vicomte von Fleuret fordert mit einem bedeutenden Blicke auf Adelen die langsam folgende Manon auf, und so bleiben denn nur Braut und Bräutigam übrig, die nicht ohne possierliches Zögern endlich auch der allgemeinen Ordnung Folge leisten. Nachdem nun die Gesellschaft also im Halbkreise gepaart steht, beginnen die dem dargestellten Zeitalter eigenthümlichen so höchst lächerlichen Förmlichkeiten wegen des Vorantretens. Herr von Gribelet will, wahrscheinlich nur aus reinem Antrieb der Höflichkeit, die Wirthin des Hauses mit zufälliger Eile zuerst in die weit geöffnete Pforte führen, diese strebt jedoch der fremden Dame den gebührenden Vortritt zu überlassen. Als der lange durch zahllose Knixe und Reverenzen geführte Streit — während dessen Herr von Gribelet mit einigem Mißfallen auf die ihm angetraute Veranlassung desselben blickt — durchaus seine Endschaft nicht erreichen will, da zeigt der immer Rath wissende Marquis endlich auf den mit seiner linken Nachbarin einstweilen beschäftigten Bräutigam: Alle räumen diesem nunmehr einstimmig den Vorrang ein, der ihm bei größerer Aufmerksamkeit für seine Nachbarin zur Rechten unbezweifelt gleich Anfangs zuerkannt worden wäre von dem jetzt ziemlich frostigen Hauswirth; und die ganze Gesellschaft folgt nun sofort dem fremden Gaste zur Thür in zierlicher Promenade, während welcher der Vorhang fällt.

Dritter Akt.

(Das Theater stellt wiederum den runden Gartenplatz dar, von farbigen Ballons magisch schön beleuchtet; eine geschmackvolle Draperie verbirgt in der Mitte das Postament.)

Eine einſchmeichelnde Muſik, in der man das kommende Feſt gleichſam ſchon ahnen kann, beginnt: entfernter Stimmenton eines heiteren Geſanges miſcht ſich von Ferne in das Pianiſſimo des Orcheſters, und verweilt endlich in einem getragenen Schlußaccord, während deſſen der Vorhang in die Höhe geht.

Erſte Scene.

Vor den zur Linken auf den Sitzen gehörig gruppirten Herrſchaften ſteht der Scholarch mit ſeinen große Notenblätter haltenden Chorſchülern; eben iſt ihr Feſtgeſang geendet, und ſie entfernen ſich auf den Wink ihres Meiſters, der nunmehr unter vielen Bücklingen die Lobſprüche über ſeine Virtuoſität in Empfang nimmt. Herr von Gribelet, deſſen zweite Paſſion die Tonkunſt iſt, ſteht ſogar auf, und bringt in einer mit Herablaſſung dargereichten Priſe dem Verdienſte ſeine Kronen; der geehrte Präceptor complimentirt ihn jedoch zu ſeinem Plaze zurück, und trippelt darauf, den Anfang der Muſik gebietend, gegenüber in das Gebüſch, aus dem er aber ſogleich bei einfallendem Forte des Orcheſters rückwärts ſchreitend, und mit erhobener Hand den Takt angebend, wiederkehrt. Darauf wendet ſich der ſchwarze Dirigent mit gebietendem Wink nach der entgegengeſezten Seite hin, und nimmt ſodann ſeinen Plaz ein hinter den erwartungsvoll daſitzenden Herrſchaften, die durch ein charaktervolles von mannigfacher Empfindung belebtes pantomimiſches Spiel ihren größeren oder geringeren Antheil an den nunmehr beginnenden Feſtlichkeiten zu erkennen geben.

Zweite Scene.

Im künſtlich figurirten Feſtmarſch ſchreitet das tanzende Landvolk daher, geführt von der lieblichen Roſa. Ihr folgen zwei Paare der Korbträger, darauf die vier Mädchen mit den Blumenreigen, und endlich wiederum eines der Gärtnerpaare mit Körben und Guirlanden. Die zweite gleichfalls aus eilf Perſonen beſtehende Abtheilung

des Zuges hat an der Spitze den munteren Etienne, gefolgt von dem mit ihm tanzenden Paare der Tambourinschläger. Hinter einem vierten Gärtnerpaare kommen darauf die beiden Tänzer mit den Kastagnetten, und die zwei letzten Paare der Korbquadrille machen endlich passend den Beschluß des ganzen Zuges. Nach geendetem Kunstmarsch eröffnen die Gärtner und Gärtnerinnen das festliche Tanzspiel mit einem sinnigen hauptsächlich nur schöne Figuren bildenden Reigen, dem alsbald der künstliche Viertanz der Reifenträgerinnen folgt. Nachdem sie schließlich ihre Blumenringe den vier vornehmen Damen dargereicht haben, ziehen sie sich hinter die Bildsäule zurück, wo die Gärtner jetzt wieder mannigfache Figuren bilden, während auch der Vorgrund sich auf einige Augenblicke bedeutsam belebt. Die grazienvolle Frau von Gribelet hat nehmlich mit zirkelrunder Bewegung ihren theuren Gatten zärtlich in dem Blumenreifen gefangen, und zieht ihn in solchen Rosenketten vorwärts mit trippelndem Schritt. Diesem Beispiel folgt mit einer bedeutsamen Gebehrde gegen den Marquis die Dame des Hauses, deren langer und dürrer Ehegatte in der gekrümmten Stellung des von blumigen Liebesbanden Gefangenen eine drollige Figur spielt. Die verschämte Manon braucht ihren Kranz nicht erst zu erheben, denn der Herr von der Keulen kriecht freiwillig in das rosige Joch, indeß Adele nach der verdeckten Bildsäule läuft, und ihren Kranz gleichsam wie eine Weihe in malerischen Stellungen hoch erhebt. Der Vicomte und der Marquis die allein übrig bleiben, umschlingen sich, zärtlich wie Orest und Pylades mit solcher Heftigkeit, daß ihre Häupter ordentlich eingehüllt werden von aufwirbelndem Gewölk. Der Schulmeister läuft indessen in größter Verlegenheit allein zwischen diesen zärtlichen Gruppen auf und nieder, und ladet unterthänigst zum Sitzen ein, damit das festliche Tanzspiel fortgesetzt werden könne, dem indessen der neuerdings höchlichst gedrängte Herr von Boisec das baldigste Ende zu wünschen scheint. Sobald alle wieder mit leichter Entschul-

digung ihren Platz eingenommen haben, beginnt der kunstreiche Dreitanz der Tambourinschläger mit baskischen Schritten und schwierigen Sprüngen, die besonders von dem solche Kunst liebenden Vicomte mit allen Zeichen des lebhaftesten Beifalls aufgenommen werden. Nach Beendung desselben erhält der Schulmeister, indeß der Chortanz hinten wieder beginnt, dafür das gebührende Lob; er schiebt es jedoch unter vielen Complimenten dem Herrn Marquis zu, welchen dafür eine neue Umarmung des entzückten Vicomte belohnt. Dieser würde in seiner Begeisterung mit dem neuen kunstgeübten Freunde sich sofort selbst versuchen im kräftig schönen gymnischen Tanze, wenn nicht der verlegene Padagog abermal in tiefster Devotion um Ruhe bäte, worauf denn der bezaubernste Zweitanz beginnt. Besonders lebhaft ergriffen sind durch den seelenvollen Fandango die glückliche Manon und ihr Geliebter, der, nachdem der Schall der Castagnetten verhallt ist, sichtbar in die Versuchung geräth den von zartester Empfindung belebten Tanz zu wiederholen mit der Erkornen seines Herzens. Daran verhindert ihn jedoch bald der jetzt im Vorgrunde mit immer reicheren Figuren sich entfaltende Chor der Gärtner, die mit ihren künstlichen Körben verschiedene Lauben bilden, unter denen die reizende Rosa mit Korb und Guirlande ihr graziensvolles Solo tanzt. Endlich sinkt auf ihre Berührung die Verhüllung des Postamentes, und unter Rosenbögen erblickt man o Wunder! den knieenden Valbrün, der in blitzender Uniform drohend mit Amors Waffen zielt. Eine lange Pause der Musik bezeichnet hier passend das Staunen und die Verwunderung der Schauer und auch der Tänzer, nach deren Meinung ein belebtes Götterbild nunmehr im mimisch allegorischen Spiele herniederwallen sollte von seinem erhabenen Standpunkt.

Dritte Scene.

Statt der von dem gelehrten Schulmeister ersonnenen mythologischen Handlung des belebten Liebesgottes erscheint

derselbe, von Jasmin begleitet, jetzt in Jokeilivree, und bietet sonder Pfeil und Bogen ganz solide Waffen nehmlich Säbel und Pistolen dar an Valbrün, der zuerst die allgemeine starrende Ruhe unterbrechend, pfeilschnell in den Vorgrund gesprungen ist, wo ihm Adele zärtlich entgegen fliegt. Beide bilden eine reizend verschlungene Gruppe den hocherstaunten Schauern gegenüber, deren Gebehrden verschiedenartigen Antheil an dieser seltsamen Erscheinung deutlich malen. Eine höchst possierliche Figur spielt dabei der zitternde Pädagog, welchen der wüthende Herr von Boisec weidlich zusammenschüttelt, indem er ihn für den mitwissenden Urheber des gespielten Betruges hält. Seine Betheuerungen, und besonders das Dazwischentreten des schlauen, dießmal aber gleichfalls betrogenen Marquis, befreien endlich den geängstigten Scholarchen aus den rasenden Händen des Herrn von Boisec; der jetzt den Herrn van der Keulen vom Sitze aufzerrt, und ihn auffordert die Waffen zu ergreifen für die ihm so frevelhaft entrissene Braut. Der flandrische Gast lehnt indessen diese Zumuthung dadurch ab, daß er Manon als die Seinige präsentirt, und mit ihr bittend hintritt vor den Herrn von Gribelet, der auch alsbald den künftigen Schwager umarmt, indeß die neue Braut an dem Herzen der graziösesten aller Schwestern ruht. Vertieft in ihren Wonnen achten die vier Glücklichen nicht sonderlich weiter auf den hoch erzürnten Herrn von Boisec, der jetzt mit ritterlichem Muthe selbst den spitzigen Galanteriedegen zieht, um die befleckte Ehre seines Hauses blutig zu sühnen. Daran verhindert ihn jedoch — zum erbleichenden Entsetzen der besorgten Gattin, — der vermeintliche Herr Marquis, welcher es dem eigenen Vortheil angemessen findet, seinen Arm zu bieten zu dem ruhmvollsten aller Kämpfe, den der apfelgrüne Vicomte mit kunstgeübter Hand secundiren will. Schon stehen nach möglichst feuriger Umschlingung des mehrfach so tief gekränkten Wirthes die beiden rüstigen Kämpfer bereit; auch die feindliche Parthei hat sich, Ver-

lens Schmerzen nicht achtend, die Waffen reichen laſſen: da ſpringt plötzlich zwiſchen die ſchon klirrenden Schwerter der mit forſchenden Blicken den Marquis betrachtende Jasmin, und umarmt, indem er ihm zugleich ſeinen Livreehut aufſetzt, den ehemaligen Freund und Collegen la Fleur, den er ſeinem Herrn ſofort als ſolchen vorſtellt. Neues Staunen, neue Verwirrung bringt dieſe unerwartete Entdeckung wieder hervor. Adele iſt der in Ohnmacht ſinkenden Mutter zur Hülfe herbeigeſprungen; ihr Vater aber zürnt gleichförmig auf ſie, auf Madame, auf den Glücksritter, auf den unvermutheten Liebhaber, auf den ſlanderiſchen Bräutigam, auf ſeine Gäſte, kurz auf Alle, den einzigen Herrn von Fleuret ausgenommen. Dieſer beklagenswertheſte Vicomte zeigt ſelber die höchſte Entrüſtung. Bebend klopft er auf das Ordenskreuz an ſeiner Bruſt; er faßt wiederholt an ſeine Vergette, er ſtülpt den herabgeworfenen Treſſenhut wiederum auf die zerrüttete Friſur des erbaroniſirten Dieners: ſo ein Lump konnte es wagen einem Manne vom vornehmſten Geblüt durch den Haarputz zu fahren. Nein! der tief an ſeiner Ehre verletzte Edle kann die Schmach nicht überwinden; er ſchüttelt wie raſend den ziemlich verlegenen la Fleur, der es, da auch Herr von Boiſſec ihm eben nicht auf die freundlichſte Weiſe nahen will, am gerathenſten hält, ſein Heil zu ſuchen in eiligſter Flucht. Ihm folgt mit entblößtem Degen und mit der Pantomime des Prügelns der hoch entrüſtete Vicomte, und hinter ihm her ſtürzen, plötzlich aus dem Gebüſch hinter den Sitzen hervorſpringend, ſeine beiden Heiducken. Dieſe gewaltigen Rieſen ſcheinen ihren Gebehrden nach nicht übel Luſt zu haben, an dem ſich gleichſam elektriſch durch blitzende Schläge entladenden Zorn ihres Gebieters den fühlbarſten Antheil zu nehmen; deshalb widerſetzt ſich ihrem eiligen Laufe als ein ſchirmender Freund der muntere Jasmin. Er wird jedoch nach kurzer aber lächerlicher Balgerei mit fortgeriſſen, indeß ſein College Henry, der, ihm zu helfen, leicht wie ein Kätzchen an dem

Rücken des einen Giganten hinaufgeklettert ist, hoch durch die Lüfte dahin schwebt in das bergende Gebüsch. Herr von Boissec steht indessen mitten auf der Bühne in seltsamer Verlegenheit. Der unerwartet, hier ein wirklicher deus ex machina, erschienene Liebhaber seiner Tochter kniet mit gesenkten Waffen vor ihm, und strebt, die eine abwehrende Hand zu ergreifen, während Adele, da die Mutter sich unterdessen wieder erholt hat, in gleicher Stellung die andere bereits mit ihren flehenden Küssen bedeckt. Zweifelnd und fragend blickt der unschlüssige Papa auf seine Gattin, die jetzt bemüht ist, einige Fassung zu erkämpfen bei so unvermuthet herben Streichen des Schicksals. Ihr bereitwilliges Herzutreten, unterstützt von den angelegentlichsten Bitten der graciösen Frau von Gribelet und deren Gatten, bestimmt endlich des Hausherrn wankenden Entschluß: mit elterlicher Zustimmung sinken die beiden Liebenden einander selig an die Brust. Während des nun immer allgemeineren Glückes giebt es indessen für den armen Herrn von Boissec, wie auch für den heut schon mehrfach vom Geschick gefoppten Lehrer der lieben Dorfjugend, plötzlich wieder eine neue höchst unangenehme Ueberraschung: Lisette und Jasmin, die schöne Rosa und Etienne haben schon längst der Macht des alten Amor unterlegen, und flehen jetzt im gelegenen Augenblick ihre Herrschaften kniend um die Gewährung der lang verborgenen Wünsche. Der geplagte Präceptor muß bei der beglückenden Zusage wohl gute Miene machen zum bösen Spiel, Herr von Boissec hingegen will in der ersten Hitze einigen Einspruch thün; Madame aber droht ihm bedeutsam mit dem Finger, und verbirgt sodann ihr holdes Antlitz im Gefühl eigener Beschämung ein wenig hinter den großen Fächer. Darauf blicken die beiden reuigen Gatten sich gegenseitig von Zeit zu Zeit an mit bedeutungsvoller Gebehrde; sinken endlich einander nicht ohne frostige Förmlichkeit in die Arme, und vermehren also, wenigstens scheinbar, die Zahl der beglückten Gruppen.

Schlußscene.

Vier Gartenknechte tragen auf den Wink des jetzt von allen Seiten mit Dank überhäuften Herrn von Beisec das steinerne Bild des Liebesgottes wieder an seinen alten Ort, und laut schmetternde Freudentöne laden den bis dahin ruhig im Hintergrunde stehenden Tanzchor ein zu heiterem Schlußtanz. Die vier Damen nehmen ihre Blumenringe, und schmücken welkender Erinnerungen oder rosiger Hoffnungen voll, damit die Bildsäule der ältesten Gottheit. Auch Lisette bekränzt dieselbe, dem Beispiel der Herrschaft folgend, eilig mit einem Feston von grünen Blattgewinden; und die schöne Rosa bedient sich zu gleichem Zwecke ihrer Guirlande, indem sie zugleich das leere Körbchen diesmal mit ernster bestimmtem Ausdruck hinstellt vor den verzweifelnden Schulmeister. Er ist der einzig Einsame hier, wo überall liebende Paare kosen und tändeln, oder hüpfen und tanzen nach der heiteren Melodie: „alles fühlt der Liebe Freuden." Damit indeß einiger Trost ihm werden möge durch den beruhigenden Anblick eines verwandten Schmerzes, so erscheint ihm gegenüber zur Rechten des Vorgrundes ein Leidensgefährte, der schmachtende Clarinettist, und mischt sein klagendes Weh in die allgemeinen Freudentöne, die da rauschend begleiten das lustige Tanzspiel um die Bildsäule des mächtigen alten Amor.

Wenn in der ersten pantomimischen Dichtung die selbstständige Gebehrdensprache nur größtentheils angewendet ward mit absoluter Wahrheit des Lebens, so nimmt dagegen in diesem zweiten Tanzspiel die herrschende Stummheit das Abstraktionsvermögen des Schauers, die meisten Hauptscenen etwa abgerechnet, schon häufiger in Anspruch. Eigentlich fühlbar wird jedoch der Mangel der Rede bei den Kunstschöpfungen der reinen Mimik immer nur dann erst, wenn die leichte und klare Auffassung der dargestell-

ten ſceniſchen Handlung dadurch gefährdet wird, und der Möglichkeit, dieſe Klippe auch bei einer verwickelteren Intrigue noch umgehen zu können, gilt beſonders dieſer zweite praktiſche Verſuch. Mag derſelbe, nur als ein fernerer Beleg zur vorangegangenen Theorie gegeben, auch nicht in jeder Beziehung den höheren Kunſtforderungen entſprechen, ſo wird man doch wenigſtens — nach vorheriger Bekanntſchaft mit der Introduction, und bei einiger Vollkommenheit der pantomimiſchen Darſtellung — die verſchiedenen Situationen leicht auffaſſen, und dem Gange der ganzen Handlung ohne Schwierigkeit folgen können. Wenn Jasmin ſeinem Herrn heimlich im Hintergrunde den lächerlichen Bericht abſtattet über den ankommenden Bräutigam; oder wenn Valbrün, eben den Plan zur militairiſchen Metamorphoſe des Liebesgottes erſinnend, ſeinen Henry in das Feſtſpiel einzudrängen ſucht, ſo wird bei dem Schauer ein Verlangen nach aufklärender Rede zwar rege in dieſen Scenen: dieſelben ſind indeſſen gerade von der Art, daß der geſchickte Luſtſpiel-Dichter, die Spannung zu erhalten, hier auch nicht mit einem einzigen Worte den weiteren Gang der Begebenheiten verrathen würde. — Die größtentheils mit den Situationen eng verflochtenen Tänze haben alle einen ganz beſtimmten mimiſchen Ausdruck; nur im dritten Akte kommen, durch das Feſt paſſend herbeigeführt, eigentlich ſchöne Schautänze vor, die indeſſen doch auch nicht ganz ohne Beziehung ſind zur dargeſtellten Handlung. Dem jetzt herrſchenden Geſchmack in der Tanzkunſt gemäß fehlen dieſem komiſchen Tanzſpiele denn auch nicht die allbeliebten kunſtſchweren Springereien, Kreiſelpirouetten und ähnliche Tours de force; auch dieſe erſcheinen indeß nach größter Möglichkeit motivirt. Wenn dieſes nicht überall der Fall ſcheinen möchte mit den bedeutungsvolleren Tänzen; wenn es zum Beiſpiel unwahrſcheinlich gefunden werden ſollte, daß die Braut zunächſt tanzend den höchſten Zauber ihrer Reize vor dem fremden Bräutigam entfalten ſoll, ſo möge man bedenken, daß die Handlung, Kants

Ausspruch hier zu wiederholen, unter geborenen Tanzmeistern spielt. In Frankreich verschafft die überaus geachtete Tanzkunst eine seltene Celebrität; die großen orchestischen Talente Margarethens von Valois waren zum Beispiel so hoch berühmt, daß Johann von Oestreich, Vicekönig der Niederlande, incognito von Brüssel nach Paris kam, einzig nur um jene Fürstin einmal tanzen zu sehen.[55] In Bearne, dem Lande, wo man dem eigenen Ausspruch eines französischen Schriftstellers zu Folge, mit der Geburt zu tanzen beginnt,[56] wollte die in dieser Kunst sehr gewandte Schwester Heinrichs des Vierten sich die Mühe nehmen, die Pas zu einem aufzuführenden Ballete dem edlen im höheren Tanz nicht eben allzu geübten Sully selber einzustudiren:[57] und wenn auch der ernste Staatsmann an dergleichen Belustigungen keinen sonderlichen Gefallen finden mochte, so mußte er, den Wünschen des Königs zu genügen, doch wenigstens jedesmal gegenwärtig sein bei den überaus häufigen mit seltenem Glanze gegebenen großen Pariser Balleten. In diesen erschien Ludwig XIII. selbst unter den Tänzern;[58] sein berühmter Nachfolger wetteiferte dabei sehr häufig[59] mit den wirklichen Tanzkünstlern; und nach seinem Beispiele sah man damals beinahe in ganz Europa die Fürsten eine Rolle übernehmen in den zur Belustigung der Höfe aufgeführten,

55) C. Pauli Elemens de la Danse p. 65.

56) Cahusac traité hist. de la danse T. II. p. 141.

57) Sully Memoires des sages et royales oeconomies etc. liv. I.

58) Allgem. Encycl. v. Ersch und Gruber. Art. Ballet.

59) Ludwig XIV. tanzte bis zum zwei und dreifsigten Jahre fast in allen an seinem Hofe aufgeführten Balleten mit; da ergriffen ihn aber plötzlich einige die theatralischen Belustigungen des Nero betreffenden Verse in Racines Britannicus dergestalt, dafs er fortan nicht mehr in den Reihen der Tänzer erschien. Sein letztes Auftreten war am 13ten Februar 1669 in dem Ballete „Flora“: sämmtliche Tanzspiele, an denen er unmittelbar einen persönlichen Antheil genommen hat, findet man ausführlich verzeichnet in Bonnets histoire generale de la Danse.

meiſtens ſehr abentheuerlich componirten Ballets.[60] Auch in den ſpäteren Zeiten behauptete die Tanzkunſt in Frankreich ſtets ein gleiches Anſehen. Auf den Bällen einer Recamier, Cabarrus u. a. m. feierte, wie ein bereits mehrfach angeführter Kunſtkenner verſichert, die Orcheſtik noch unlängſt ſeltene artiſtiſche Triumphe; beſonders ſchwamm alles in wonnigem Entzücken, wenn in einer reizvollen Gavotte die bekannte Madame Moreau ihre graziöſen Talente entfaltete. Dieſe Dame war in den neueren Zeiten eine der vorzüglichſten Tänzerinnen von Paris, und das will viel ſagen: „denn es wird hier in der großen elegan„ten Welt mit einer Vollendung getanzt, die oft die erſten „Ballettänzer beſchämt.“[61] In hellen Freudenthränen glänzt dabei, als gälte es des Kindes größtes Heil, das mütterliche Auge der Franzöſin;[62] ſie möchte vergehen vor Seligkeit, wenn ſie ihr Töchterchen ſo grazienvoll dahinſchweben ſieht durch die Reihen der Tänzer, unter denen der ſiebenzigjährige Graukopf noch zu Zeiten mit einer für ſein Alter kaum glaublichen Gewandheit ſich zeigt;[63] gemahnend an die Worte jenes heiteren helleniſchen Sängers:

„Ich liebe muntre Greiſe,
„Ich liebe junge Tänzer.
„Ein Alter, wenn er tanzet,

60) Eine Nachweisung von sechs und zwanzig solcher an den verschiedenen deutschen Höfen bei festlichen Gelegenheiten gegebenen alten Ballete findet man in Kochs Compendium der deutschen Literatur-Geschichte S. 254 u. f. Das letzte grofse Tanzspiel dessen hier erwähnt wird, ist: der Sieg der Schönheit über die Helden: es wurde im December 1706 aufgeführt zur Vermählungsfeier des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen. Einige Jahre vorher tanzte dieser Prinz selbst mit in einem grofsen Festspiel, wodurch das Beilager seiner erlauchten Schwester mit dem Churhessischen Erbprinzen Friedrich Carl so glänzend verherrlicht ward: auch früher schon erwarb derselbe bei einem der regierenden Churfürsten zu Ehren gegebenen Lustballete grofsen Beifall in der Rolle des Amor. Vergl. Plümicke Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. S. 67. u. f.

61) Reichard vertraute Briefe über Paris Th. II. S. 72.

62) Ebendaselbst S. 463.

63) Ebendaselbst S. 494.

„Ist nach dem Haar ein Alter,
„Uns nach dem Geist ein Jüngling. 64)

In solchem Lande also, wo man — unbekümmert zwar nun die wahren Gesetze der bewegten Schönheit — in eigenthümlicher Weise gleichsam von der Geburt bis zum Grabe tanzt, muß unser komisches Tanzspiel natürlich gewinnen an ästhetischer Wahrheit. Dasselbe kann erscheinen als ein wandelndes Gemälde, als Sittenspiegel eines hoffentlich nimmer sich wiederholenden Zeitalters voll leerer Aeußerlichkeit und Förmlichkeit, in welchem das Lächerliche der körperlichen Erscheinung die innere geistige Verschrobenheit allein schon sattsam ausspricht. Es ist dem komischen Ballet, dessen höchste Stufe der vorstehende Versuch keineswegs erreicht, noch manche charakteristische Seite abzugewinnen, die dasselbe dem wahren Wesen des eigentlichen höheren Lustspiels merklich näher bringt. Völlig geistlos, und wo möglich noch flacher als die ernsten, sind jedoch jetzt die scherzhaften Ballete; wir erinnern uns nur eines einzigen, dem wirklich eine komische Idee zum Grunde liegt, und dieses ist die allbekannte Dansomanie. Das ursprünglich schöne Sujet wartet aber noch auf eine geistreiche Behandlung; die Gardelsche Bearbeitung erschöpft dessen komischen Gehalt durchaus nicht: dasselbe ist darin vielmehr, nur einzig benutzt als eine passende Gelegenheit zu recht vielem und recht buntem, dabei aber völlig gehaltlosem Tanz. Mimische Handlung muß aber auch hier, wie überhaupt jedem scenischen Tanzspiel die Hauptsache sein: in den beiden vorstehenden dramatischen Compositionen war dieselbe neu erfunden; möge nun auch ein Versuch in der Behandlung einer im allgemeinen schon bekannten Fabel hier passend seine Stelle finden bei der nunmehr zum letztenmal begonnenen praktischen Darstellung einer dritten Gattung des pantomimischen Drama.

---

64) Anacreon Od. 47.

Andromeda.

Heroische Pantomime mit Tanz.

In zwei Abtheilungen.

Handelnde Personen.

Kepheus, Herrscher in Aethiopien.
Kassiopea, seine Gattin.
Andromeda, ihre Tochter.
Phineus, deren bestimmter Bräutigam.
Emathion, Oberpriester.
Ampykos, Zitterschläger.
Anführer und Edle der Aethiopengeschlechter.
Perseus, Sohn des Jupiter und der Danae.
Galathea, Halia, Melite und andere Nereiden.
Priester, Opferknaben, gewaffnete Schaaren, festliche Tanzchöre, Volk u. s. w.

Introduction.

Andromeda ist dem Phineus zur Ehe versprochen, muß jedoch nach dem Ausspruch des Jupiter Ammon einem die Küstenlande verwüstenden Seeungeheuer zur Beute gegeben werden, den Neptun und die hoch erzürnten Nereiden zu versöhnen, die Kassiopea in stolzem Wettstreit zu übertreffen wähnte an Schönheit. Perseus aber, siegreich belastet mit dem gräßlichen Medusenhaupte, dessen alles versteinernde Kraft bei dieser Gelegenheit zur Freude der Nymphen die Korallen erzeugt, tödtet das Unthier, und führt die gerettete Andromeda als Braut heim. Allein dieselbe wird während der frohen Hochzeitfeier von dem frühern Bräutigam zurückbegehrt in ungerechten Kampf, der zuletzt ganz urplötzlich beendet wird durch den starrenden nur im täuschenden Spiegelbilde unschädlichen Anblick der scheußlichen Gorgo.

Erste Abtheilung.

(Der Schauplatz stellt eine ziemlich öde Strandgegend dar; einzelne Felsengruppen ragen hin und wieder hervor aus den tobend bewegten Wellen.)

Erste scenische Bilderreihe.

An eine höchst charaktervolle Ouvertüre schließt sich ein dumpfer Trauermarsch, bei dem Clarinetten und Oboen in abgebrochenen Tönen den Ausruf banger Klagelaute passend bezeichnen. Während die Musik im wechselnden Forte immer näher zu kommen scheint, geht der Vorhang auf, und man erblickt die Galathea, Halia und Melite sammt den übrigen Nereiden im reizvollen Wechselspiele mannigfach heitrer Gruppen. Einige sitzen, oder stehen auch, neugierig in die Ferne schauend, auf wild umwogten Felsen; andere schaukeln sich wonnig auf lustigen Delphinen, oder schwimmen einher auf Meerpferden und Seetigern;[65] die meisten aber stehen auf dem Lande, und schauen links in die Weite mit dem Ausdruck der höhnenden Freude, die sichtbar gesteigert wird bei jedem der immer näher kommenden Klagelaute. Diese bilden einen eigenthümlichen Contrast gegen das froh bewegte Leben rings umher; nach und nach aber ziehen die hohnvoll triumphirenden Gottheiten sich dem Meere immer näher, und verschwinden endlich alle in der spielenden Fluth.

Zweite scenische Bilderreihe.

Ein großer archäologisch geordneter Zug von Priestern, Knaben, Jungfrauen, Volk u. s. w. erfüllt nach und nach die Bühne. Auf aller Mienen liest man deutlich Trauer und Mitleid: Schmerz und Verzweiflung aber zeigen in verschiedener Weise besonders die Gebehrden der Kassiopea und des Kepheus, des Phineus und der Andromeda. Am

65) Also erscheinen die Nereiden in den reizvollsten Stellungen auf mehreren antiken Bildwerken. S. z. B. Pittur. d'Ercol. T. III. t. 17. Montfauc. Suppl. T. I. p. 27. Vergl. auch dazu Virg. Aen. V. 325. Claud. de nupt. Hon. 159.

wenigsten äußert seine Empfindungen der verschlossene Phineus; düstern Unmuths voll steht er, von gewaffneten Schaaren umgeben, tief in sich gekehrt zur Rechten des Vorgrundes. Kepheus zeigt stets den würdevollen aber von einem unabänderlichen Schicksal niedergebeugten Mann: Der zärtliche Vater kann sein Kind in den letzten Augenblicken nicht lassen; Andromedens Hand festhaltend, verbirgt er von Zeit zu Zeit abgewendet seine Thränen. Andromeda selbst steht, das schöne Haupthaar aufgelöst, zwar schmerzvoll aber mit der Miene frommer unschuldsvoller Hingebung da: mehr als ihr eigener scheint der Schmerz der Eltern sie zu ergreifen; hin und wieder deuten ihre liebkosenden Gebehrden an, daß sie dieselben zu beruhigen versucht! Gänzlich fruchtlos aber sind ihre Bemühungen bei der schuldbelasteten Mutter; das fliegende Haar, ihr unordentliches Gewand, kurz ihre ganze äußere Erscheinung zeigt den innern Kampf der wildesten Verzweiflung. Bald umarmt sie die geliebte Tochter mit rasender Heftigkeit, bald hält sie krampfhaft zitternd deren Hand, bald schlägt sie im tobenden Weh schmerzvoll die eigene Brust. Als auf einen Wink Emathions einige dienende Priester nahen mit lastender Kette und mit schweren Hämmern in den Händen, wirft Kassiopea sich ihnen hastig entgegen, und bietet, zur Erde gesunken, die eigenen Hände den lastenden Banden dar. Mitleidig weilen die Männer zwar einen Augenblick bei der unglücklichen Mutter, nähern sich aber, dieselbe umgehend, dennoch der zum Opfer bestimmten Andromeda. Urplötzlich springt jedoch Phineus, nicht Göttern noch Menschen getreu, auf dieselbe zu, entreißt sie den letzten Umarmungen des Vaters, und birgt sie in Mitten seiner Krieger, welche alsbald sich anschicken, die schöne Beute davon zu führen. Große Bewegung entsteht dadurch unter dem übrigen Volk. Drohend umringen die Anführer und Edlen der Aethiopengeschlechter den Kepheus, den eben sie, der weiteren Landplage zu entgehen, gezwungen [66] haben zur Vollstreckung

66) Vergl. Apollod. II. 4. 3.

des grausamen Orakelspruchs. Sie beschuldigen in dem Augenblick den Herrscher der Theilhaftigkeit an dem eben vollführten Verrath, und diese Meinung wird noch bekräftigt durch die Kassiopea, welche in ihrem wahnsinnigen Schmerze frohlockend der Tochter zu folgen strebt. Starr vor Entsetzen über den begonnenen Frevel, stehen die Priester; der alte Emathion allein sucht denselben zu wehren. Mit würdig erhabener Haltung schreitet er, das Opfer zurückbegehrend, den feindlich gezückten Schaaren entgegen, und bietet seine Brust willig den vielfach drohenden Wunden dar. In dem Augenblick aber wo die blitzenden Waffen gegen den Nahenden geschwungen werden, sinken sie in gräßlichem Entsetzen kraftlos zu Boden, denn mit fürchterlich schauerlichem Getön, taucht hart am Strande das Unthier aus dem Meere auf. Zitternd entflieht ein großer Theil des Volks und der frevelnder Krieger, die im Gefühl der Schuld reuig die Waffen wegwerfen; Kepheus betet; Kassiopea windet sich qualvoll am Boden; und Andromeda, die nur sträubend dem gefürchteten Bräutigam in die kriegerischen Reihen gefolgt war, bebt an der Hand des in ohnmächtiger Wuth über die Feigheit seiner Krieger schnaubenden Phineus. Ueberall zeigen sich nur Schrecken und Entsetzen, Emathion allein scheint ruhig und groß. Mitten unter den zitternden Feinden steht er, nimmt die unglückliche Andromeda, die bei neuem Auftauchen des Ketos der schuldvolle Phineus ihm nicht zu verweigern wagt, an die Hand, und führt sie, gefolgt von den Kettenträgern, dem Meere zu, das alsbald ruhiger wird, und röthlich zu glimmen beginnt im Wiederschein des immer heller und heller aufdämmernden Abendroths. Schauerlich dröhnen die Felsen von anschmiedendem Hammerschlag; da reißt die Mutter aus tiefer Betäubung erweckt sich empor, und will hinwanken zu ihrem geliebten Kinde: kraftlos aber versagen die zitternden Kniee den Dienst; sie sinkt von Neuem zusammen, und wird bewußtlos hinweg getragen auf einen Wink des Kepheus. Dieser hat indessen

an allen erschütternden Vorfällen einen seinem Charakter gemäßen Antheil genommen; mit strafenden Mienen tritt er unter andern zum Phineus, der sich aber als die letzten Hammerschläge ertönen, trotzig drohend entfernt. So wird die Scene nach und nach leer; zuletzt nur verweilen auf derselben der tief gebeugte Herrscher und der edle Emathion. Segnend hat dieser einmal noch mit dem Ausdruck des tiefsten Mitleids seine Hände gelegt auf das Haupt der unglücklichen Andromeda, die jetzt ihre gefesselten Arme bebend ausstreckt gegen den trostlosen Vater. Derselbe will gleichfalls noch einmal zu ihr hin, Emathion aber verhindert ihn daran mit sanft abwehrender Gebehrde, und verschwindet endlich langsam mit dem sich schmerzvoll Sträubenden seitwärts in das Geklüft.

Dritte scenische Bilderreihe.

Andromeda allein blickt in unverwandter Stellung lange in die Gegend hin, wo jene entschwanden, dann überläßt sie sich ihrem stillen Schmerze, der sich nur ausdrückt in seelenvollster durch das Wort hier nicht zu beschreibender Gebehrde. Aus den Wellen tauchen während dessen mehrere Nereiden auf, [67] und blicken, verborgen hinter Felsen lauschend, mit Schadenfreude auf die Unglückliche, die endlich — angestrahlt vom blauen energischen Lichte des Mondes — regungslos verharrt in dumpfbewußtloser Stellung.

Vierte scenische Bilderreihe.

Perseus, der mächtige Heros und Liebling der Götter, angethan mit Merkurs geflügelten Sohlen, und mit

67) Ovid, dessen ausführlicher Erzählung diese mimisch-plastische Dichtung vornehmlich folgt, erwähnt hier der schadenfrohen Anwesenheit der Nymphen nicht; es ist dieser charakteristische Zug, welcher durch contrastirende Bilder der ganzen Scene ein gröfseres mimisches Leben verleiht, von einem schönen herkulanischen Gemälde entlehnt, auf dem einige Nereiden — theils bekränzt theils ungeschmückt — auf einem nahen Felsen sitzen und mit dem Ausdruck der gespanntesten Neugier hinblicken auf die eben entfesselte Andromeda. S. Pittur. d'Ercol. T. IV. tav. 7.

leicht beschwingtem Helme [68] schwebt durch die Lüfte daher. Belastet ist er mit der schreckbaren Trophäe, mit dem alle versteinenden Gorgonenhaupte; das verhüllt wird von einem schönen goldgewirkten Beutel. [69] An seiner Seite blinkt mit schwarzem Griffe des Hermes sichelförmiges Schwert, [70] das eben wieder gezückt werden soll zu neuer

68) Hesiod und nach ihm Apollodor eignen dem Helden den unsichtbar machenden Helm des Orkus zu. Da indessen diese Idee hier nicht weiter anwendbar ist, so wird das Fliegen des Heros nur mehr noch motivirt durch eine Art von Petasus. Dieser ist übrigens zu rechtfertigen durch einige alte Bildwerke, auf denen Perseus geflügelten Hauptes vor der Andromeda erscheint. S. Montfaucon Antiquitatt. ed. Schatz. Tab. XVII. N. 17. — Les plus beaux monuments de Rome pl. 65.

69) Ganz den Rücken bedeckte das Haupt des entsetzlichen Scheusals
Gorgo, dem rings ein Beutel umherlief, schön zur Bewunderung,
Silbern er selbst; doch Quaeste von leuchtendem Golde gebildet
Hingen herab. — Hesiod. Sc. 224.

70) Auf dem eben erwähnten herkulanischen Gemälde hat der Held ein gerades nach Art eines Wurfspiefses mit einem Widerhaken versehenes Schwert; auf einer alten Grablampe sieht man denselben dagegen vor der Andromeda stehen mit der sichelförmigen Harpe. (S. Begeri Lucernae sepulchral. I. 9.) Andre Abbildungen dieses Heros, wie er gewaffnet erscheint zu dem Zuge gegen die Gorgone, findet man noch in Winkelmanns mon. inedit. p. 48; und auch in Lipperts Dactyliotek II. 7—13. — Die nähere Nachweisung der alten Bildwerke wird hier nicht am unrechten Ort sein da auf das rein plastische Princip die Schönheit der heroischen Pantomime sich ganz vorzugsweise gründet. Diese soll ihrer ästhetischen Natur nach nur ein bezauberndes Formenspiel darstellen der belebten Antike, und daher wird denn das sorgfaltige Studium derselben in jeder Hinsicht unbedingt nothwendig. Die Kleidung unter andern mufs hier, wo nicht leicht perouettirende Tänzer, sondern mimisch plastische Künstler, in längst bekannten genau bezeichneten Characteren auftreten, durchaus gewählt sein mit sorgsamer Rücksicht auf Wahrheit und Schönheit: das Auge des gebildeten Schauers mufs neben dem ausdrucksvollen Spiel der schönen Körperbewegung gefesselt werden von Kunstgeregelter Drappirung und von grofsartigem Faltenwurf. Dieser kann zunächst ganz besonders bemerkbar werden bei der an dem Felsen geschmiedeten Andromeda; ein altes Relief stellt dieselbe in dieser Hinsicht sehr schön dar, umflossen von reich hinwallendem Gewande, das nur die

mächtiger Großthat. Als der Held die gefesselte Jungfrau regungslos erblickt, da entbrennt er unwissend:

„Staunet sie an, und verloren im Reiz der betrachteten Bildung
„Denket er kaum zu schwingen in tragender Luft das Gefieder. 71)

Bald sieht man jetzt den Gorgobesieger erscheinen auf sicherem Boden. Er naht mit inniger Theilnahme der schönen Unglücklichen; doch hat er nicht Zeit nach der Ursach ihrer Leiden zu fragen, die Antwort wird nur zu bald von selbst ihm kund; denn plötzlich

„Rauschte die Fluth, und es kam auf unendlichen Wogen ein Unthier,
„Ragend das Haupt, breit unter der Brust die Gewässer bedeckend.
„Laut auf schreit die Gebundne: der Vater im Gram, und wie sinnlos
„Eilt die Mutter daher, beid elend, schuldiger jene.
„Aber Errettung nicht, nur wohlverdienete Thränen,
„Jammer nur bringen sie mit, und schmiegen sich fest um die Tochter.
„Siehe wie schnell anrauschend ein Schiff mit spitzigem Schnabel
„Spaltet die Flut, wenn im Schweiß die Arme der Jünglinge rudern;
„Also schoß mit der Brust durch getrennte Wogen das Scheusal. 72)

Jetzt verliert der Heros keinen Augenblick mehr zur glücklichen Rettung, er beginnt, nachdem die jammernden Eltern jeden geforderten Lohn verheißend, ihm an Eides statt die treue Rechte gereicht haben, den Kampf. Bald an ragenden Felsen gestemmt, bald in freien Lüften sich schwingend hebt er das sichelförmige Schwert gegen das hoch auftrasende Unthier; 73) doch vom schuppigen Rücken gleiten fruchtlos die meisten der Hiebe, und die leichte Verwundung mehrt nur die schäumende Wuth. Da winkt

Arme enthlößt zeigt. S. Les plus beaux monuments de Rome etc. pl. 63.

71) Ovid Metam. IV. 675.

72) Ovid l. c. 687. 705.

73) Die geschickteste Anwendung der Skevopoie muß hier den Schauer täuschen, Mechanismus und Scenerie müssen nothwendig vollkommener sein, als man sie im allgemeinen auf den meisten Bühnen findet. — Deutliche Abbildungen des Ketos findet man an den bereits angeführten Orten im Montfaucon, in den monuments de Rome ancienne, und besonders in Begeri Lucernae sepulchral. I. 9.

endlich, raſtend auf ſpitzigem Fels, der Heros den mit furchtſamen Staunen am Ufer Weilenden, die Blicke gänzlich abzuwenden, und alsbald bedecken Alle mit beiden Händen das Auge: er ſelbſt aber zieht mit weggekehrtem Antlitz das Haupt der ſchrecklichen Gorgo hervor. Kaum hat das von neuem aufſtrebende Scheuſal daſſelbe erblickt, ſo ſteht es, plötzlich zuſammengeſchrumpft, ſtarr da, ein neuer Felſen des Meeres. Alsbald verhüllt der Held ſeine ſchreckbare Bürde wieder, Kaſſiopea aber und Kepheus blicken, als ſie die plötzliche Stille wahrnehmen, hoffend auf:

„Jubel erſchallt und Klatſchen am Strande des Meeres zu der Götter
„Himmliſchen Wohnung auf; ſie freu'n ſich und grüßen den Eidam. 74)

Denn die Gerettete ſelbſt iſt der Preis, den der, jetzt eben die eherne Bande zerreißende Held für ſeine That zum Lohne gefordert hat, und den die hochbeglückten Eltern, ihm gern und willig zugeſtehen. Als er die Befreite triumphirend in den Vorgrund führt, da athmet jede Bewegung nur die lauterſte Freude; Andromeda ſinkt in die wechſelsweiſen Umarmungen des zärtlichen Vaters und der überſeligen Mutter. Beide vergeſſen im wonnigen Taumel für den erſten Augenblick des mächtigen Retters, der unterdeſſen wieder zurückkehrt zum Meerſtrand.

„Selbſt nun ſpielet der Held die ſiegende Hand in der Woge.
„Aber damit er nicht ſchade dem Schlangenhaupt in dem Meerkies,
„Lockert er Laub auf die Erd, und im Abgrund wachſende Reiſer
„Streut er, und leget darauf das Geſicht der Gorkide Meduſa. 75)

Von dieſer Arbeit rufen ihn die jetzt zu einiger Beſinnung gelangten Eltern ab, und Andromeda ſinkt, heißen Dankes voll, an das Herz des raſch entſchloſſenen Bräutigams.

Stracks die Andromeda nimmt er der großen That zur Belohnung
Ohn' ausſteuerndes Reich; 76)

74) Ovid l. c. 734.
75) Ibid. 739.
76) Ibid. 737.

und Kepheus und Kassiopea segnen mit freudiger Rührung den neuen so unverhofften Bund.

Fünfte scenische Bilderreihe.

Verschlungen in liebender Umarmung findet die Glücklichen der eilig daher schreitende Greis Emathion; der, mit väterlicher Zärtlichkeit die Stirn der Geretteten küssend, den herzlichsten Antheil nimmt an der allgemeinen Freude. Perseus indessen, durch den Anblick des Priesters an heilige Pflichten erinnert, wälzt ein ziemlich regelmäßig gestaltetes Felsstück vom Meere nach der einen Seite des Vorgrundes, und aller Hände sind ihm alsbald behülflich zum fromm begonnenen Werke. Grünendes Erdreich wird geschäftig herbei gebracht; zierende Kränze werden gewunden; und indeß Emathion das Opfergeräth herbei zu holen sich entfernt, gestaltet sich nach und nach zierlich und schön ein festlicher Rasenaltar. Während dieser Arbeit sieht man im Hintergrunde einige Nereiden aus den Fluthen emportauchen, und den neu entstandenen Felsen prüfend bewundern. Bald aber fesselt die goldige Hülle der Gorgone ihren Blick; neugierig kommen einige zum Ufer, und lüften vorsichtig lauschend die Decke:

Siehe das Reis noch frisch, und mit saugendem Marke belebet,
Raffte des Scheusals Kraft, und erhartete von der Berührung;
Aeste zugleich und Blätter umzog fremdartige Starrheit.
Staunend nahen die Nymphen des Meeres, und versuchen das Wunder
Noch an mehreren Reis, und freuen sich gleichen Erfolges.
Saamen davon erneun sie, umher durch die Wogen ihn streuend —
Und auch jetzt ist gleiche Natur den Corallen geblieben. 77)

So oft jedoch jemand dem Meere sich naht, verschwinden die spielenden Nereiden, kommen aber, so wie sie unbelauscht sind, immer wieder zum Vorschein, und führen stets andere Schwestern herbei, zur Betrachtung des seltenen Wunders, das sie freudig zu versöhnen scheint mit der Anfangs unwillkommenen Befreiung des ihrer Rache geweiheten Opfers.

77) Ovid. l. c. 744.

Sechste ſceniſche Bilderreihe.

Emathion, von frohlockend herbei ſtrömendem Volksſchwarm begleitet, kehrt zurück; ihm folgt zunächſt die Schaar der Prieſter und der dem Tempeldienſte geweiheten Knaben mit den heiligen Geräthſchaften zum großen Opfer, das alsbald ſeinen Anfang nimmt. Perſeus ſelbſt ergreift zuerſt den feſtlich bekränzten Miſchkrug, und ſpendet nach verſchiedenen Seiten hin Libationen; Kepheus aber bringt beſonders den Meergottheiten ein Sühnopfer, indem er einen Becher purpurnen Weines ausgießt in die blaugrüne Fluth. Während dieſer Zeit lodert die Flamme hell empor auf dem Altar; die Prieſter weihen die Opfer, der Weihrauch dampft, die Feldfrüchte werden auf den Altar gelegt; kurz das Opfer wird genau in der Art und Weiſe vollzogen, wie die Alterthumskunde es lehrt. Nachdem zu einem melodiereichen Cantabile, gleichſam Strophe und Antiſtrophe des Chores darſtellend, der feierliche Umgang oder großartige Chortanz um den Altar vollführt iſt, und zum Epodos die Opfernden das Heiligthum maleriſch umſtehen in ſchön geordnetem Halbkreis; ſo beendet nunmehr Emathion die heilige Handlung, an die jetzt allgemeiner Jubel ſich reiht.

Siebente ſceniſche Bilderreihe.

Flammenden Kien ſchwingend in ſchnell gewandten Händen, ſtrömen zur Heimholung der Neuverlobten luſtige Chöre tanzender Jünglinge und Mädchen daher: ſie umkreiſen zu ſchmeichelnd nachgeahmtem Schalle ſüßer Hymenäen das Brautpaar in muthwilligem Reigen, bei dem ſie ſtampfenden [78] Schrittes die Hochzeitfackeln rüſtig ſchütteln. [79]

78) Fröhlich ſangen ſie all in vereinigtem Ton, und es ſtampfte
Laut der geſchmeidige Fuſs. —
Theocrit im Brautliede der Helena, id. XVIII.

79) Auf und ſinge mit ſilberner Stimm' ein Brautlied, und ſchüttele
Raſch die Fackel. Catull. carm. LXI.

Sodann belastet Perseus sich von neuem mit seiner schreckbaren Bürde, bei welcher Gelegenheit er zur sichtlichen Verwunderung aller einige Corallen vom heimlich belebten Strande mitbringt; und geführt vom Flammen schwingenden Chore verschwindet nach und nach die glückliche Menge seitwärts durch waldige Kluft.

Achte scenische Bilderreihe.

Kaum noch sind die letzten Fackelträger des froh dahin schwärmenden Zuges verschwunden, so beginnen die versöhnten Nereiden, durch beifällige Zeichen des neuen Bundes sich freuend, ein anmuthig heiteres Spiel. Der neue Fels wird von ihnen erstiegen in mannigfach wechselnden Gruppen, indes andere, muthwillig scherzend, den eben vollführten Tanz der Hymenäen nachahmen. Statt der Hochzeitfackeln schwingen sie dabei zackige Corallenzweige und die lieblichen Schwestern Halia und Melite müssen, frohlockend in die Mitte geführt, dabei das Brautpaar darstellen. Endlich tanzen selbst diese, jedoch allein, wie auch die holdeste der Nereiden, die schöne Galathea, froh mit rothem Gezweig; dessen Entstehung sie eben feierlich begehen im nächtigen Nymphenreigen. Anmuthige Duette und Solos unterbrechen dabei den schön geschlungenen Chortanz, der endlich reizende Gruppen bildend, die erste Handlung passend beschließt. 80)

Zweite Abtheilung.

(Saal im königlichen Pallast, weit gewölbte Pforten setzen die prächtig gezierte Halle zu beiden Seiten mit anderen Prunkgemächern

80) Nach der Art und Weise, wie jetzt die Balletcomposition in der Regel, die antiken Stoffe zu verarbeiten weiß, müßten in diesem Finale mindestens Satyrn des nahen Waldes die Freude der Nereiden theilen; ja vielleicht würden Neptun und Amphitrite selbst auf schillerndem Muschelwagen daher shwimmen zur Beschauung des neuen Meerwunders. Dergleichen ganz fremdartige Zuthat zerreißt indessen den einfachen dramatischen Knoten: denselben schürzt hier einzig der schwere Zorn der Nereiden, ihre Besänfti-

in Verbindung. Laub und Blumen bekränzen, nach des alten Dichters Schilderung, das Haus; mit entriegelten Pforten geöffnet strahlen in Gold die Gemächer. Im Hintergrunde prangen dicht bei einander auf geringer Erhöhung zwei flammende Altäre.)

Neunte scenische Bilderreihe.

Nach geendetem Hochzeitmahle ist man eben zum Trinken geschritten; reich gekleidete Sclaven, Herolde und Knaben sind beschäftigt, aus prächtigen Mischgefäßen den Wein in die weiten Trinkgeschirre zu gießen, und den bekränzten Gästen darzureichen. Diese haben sich theils auf seitwärts stehende Polster niedergelassen; gehen einander zutrinkend in regellosen Gruppen auf und ab; oder wandeln durch die weit geöffneten Pforten in anstoßende Gemächer. Die Gitarr auch die Lyra und Schalmei ertönen, [81]) und es füllen mit kreisendem Chortanz muntere Paare [82]) den hinteren Raum. Dort stehen, nahe den hymenäischen Altären, mit Emathion Andromeda und Perseus in reizvoller Umschlingung, und blicken, inneren Glückes voll, theilnehmend auf das fröhliche Leben. Der Held, strahlend im hochzeitlichen Schmucke, ergreift selbst den bekränzten Pokal, spendet die Libationen, und trinkt sodann auf das Wohl der eben nahenden Kassiepea, die hoch beglückt die bräutliche Tochter umarmt. Kepheus erscheint, indeß jene auf und nieder wallend sich in die angränzenden Gemächer verlieren, vorn in Mitten seiner ehrerbietigen Gäste, und fordert, ein sorgsamer Wirth, auf zu heiterem Trunk, wobei er selbst nach alter Sitte einigen angesehenen Alten die Becher kredenzt. Darauf wird, als Kepheus die Halle ver-

gung, sich deutlich aussprechend in froher nächtiger Feier, ist daher nur allein in dieser Schlussscene wesentlich zur Vollständigkeit der dargestellten Handlung. d. V.

81) Ovid. l. c. 759.

82) Rings der grosse Pallast erscholl von dem stampfenden Fusstritt
Tanzender Männer umher und schön gegürteter Weiber.
Hom. Odyss. XXIII. 146.

lassen hat, der nunmehr freier gewordene Vorderraum auf kurze Zeit erfüllt von dem vorrückenden Tanzchor.

Zehnte scenische Bilderreihe.

Ampykos, dem man befahl zu feiern mit wonnigen Tönen den Festschmaus, [83] wird daher geführt von einem fröhlich jubelnden Schwarme. Man ladet ihn ein, die goldene Leier in seinen Händen ertönen zu lassen; er ergreift auch alsbald das Plektrum, und einige Jünglinge stellen sich neben ihn zu schön nachahmendem Schautanz. [84] Auch der gastlichen Jungfraun eine ziehen sie, das schüchterne Sträuben besiegend, in ihren Kreis, und sie weilt mit erhobenem Arme wie angefesselt in unbeweglicher schöner Stellung, während einer der Jünglinge mit hoch durch die Luft springendem Schritt so wie im Fluge daherschwebt. Als er verwundernd noch mit seelenvoller Gebehrde auf die regungslos stehende Jungfrau blickt, da stürzt auf sie plötzlich mit wildem Sprunge ein zweiter Tänzer. Jener aber ziehet sein Schwert, und es wird dieser im höchst gewandten Waffenkampf in den Hintergrund gedrängt. Darauf erhält die Jungfrau, sanft an die Hand gefaßt, Leben und Bewegung, und es beginnt nach schönem der Situation angemessenen Gebehrdenausdruck ein sanfter ionischer Zweitanz, dessen Bewegungen nur Liebe und Zärtlichkeit athmen, und der bedeutungsvoll das mimische Tanzspiel schließt. In die dichtgedrängten [85] Reihen der Umstehen-

83) Ovid. metam V. 113.

84) Aber der Herold kam, der Demodokos klingende Harfe
Trug. Da stellt er sofort in die Mitte sich und um den Sänger
Jünglinge, frisch entblüht, nachahmenden Tanzes erfahren;
Schön im geordneten Tritt nun stampften sie. —
Hom. Odyss. VIII. 261. Vergl. noch XVIII. 145.

85) . . . . auch sang in Gedräng ein göttlicher Sänger
Rührend die Harf, und zween Haupttrumeler tanzten im Kreise
Nach dem Gesang anhebend, und dreheten sich in der Mitte.
Hom. Odyss. IV. 17.

den verlieren ſich die ermüdeten Tänzer, der Zitherſchläger aber weilt in der Mitte des Kreiſes, und empfängt jetzt die gebührenden Huldigungen ſeiner Kunſt. Andromeda, die an der Hand des Gatten daherſchreitend dem letzten Theile des Tanzes zugeſehen, läßt ungeſäumt den weiten Laub umkränzten Kelch ſich reichen, und beut mit eigener Hand den goldenen Wein dem Künſtler, der fröhlich dankend auf das Wohl des neuen Paares trinkt. Drauf naht er traulich mit heimlicher Bitte dem hochgefeierten Helden, der durch willfahrende Gebehrden der verſchwiegenen Rede Erfüllung verheißt, und ſich, nachdem er die Hand der Geliebten noch einmal berührt, mit dem heiteren Sänger entfernt.

Elfte ſceniſche Bilderreihe.

Der für den Augenblick verlaſſenen Braut nahet nunmehr die muntere Schaar der Geſpielinnen, ſie treiben mit derſelben ein lieblich koſendes Spiel, und verflechten die ihren Kreiſen nunmehr entriſſene Genoſſin ſcherzhaft in ihre ſchwebenden Reigen. Mit majeſtätiſcher Würde tanzt Andromeda; doch fliegt ſie nach kurzem Beginnen nur zu bald dem rückkehrenden Bräutigam entgegen.

Zwölfte ſceniſche Bilderreihe.

Perſeus, belaſtet mit dem durch bloßen Anblick verſteinernden Haupte der Gorgo, tritt auf; ihn begleitet Ampikos der einen großen blitzenden Schild trägt aus hell polirtem Silber. Als ſie erſcheinen entſteht große Bewegung unter den Gäſten, alle drängen ſich zur Seite des Vorgrunds um die Ankommenden. Das ſpiegelnde Erz wird jetzt aufgeſtellt vor dem ſchlangenhaarigen Scheuſal, das, nachdem der Held [86] die Decke mit Vorſicht gelüftet,

86) Aber er ſelbſt an der Linken mit ſchrecklichem Schilde gewappnet
Hab' in dem ſpiegelnden Erz die Geſtalt der Medusa geſchauet.
Ovid. l. c. IV. 781.

im blinkenden Wiederscheine des Schildes seine schreckbare Formen zurückstrahlt.[87] Diese betrachten nunmehr im täuschenden Spiegelbilde Kepheus, Ampykos und andere Gäste, und lassen dabei in einer sehr reichhaltigen pantomimischen Scene Abscheu und Schrecken, Staunen und Verwunderung blicken nach der mannigfachsten Mischung und Abstufung. Andere von der Gesellschaft, und namentlich die meisten Frauen, bezeigen, so sehr man sie auch mit überredender Gebehrde herbei zu ziehen sucht, kein sonderliches Verlangen nach dem schaudernden Anblick. Einige Mädchen die endlich zu einem furchtsam scheuen Hinblick verleitet sind, prallen zurück mit grausendem Entsetzen: Andromeda jedoch, die ja schon den Länder verwüstenden Ketos daher stürmen gesehen hat, schaut ruhigen Auges auf das Scheusal, und der Gorgobesieger freut sich liebkosend der Heldenbraut.

Dreizehnte scenische Bilderreihe.

Bevor Perseus die Gorgone sorgsam wieder verhüllt, und zur rechten Seite des Vorgrunds bewahrend niedergelegt hat, erblicken dieselbe noch vier muthige Jünglinge; befreundete Gefährten bei Waffen übendem Spiel. Sie sind schön von Gestalt; und der Reiz ihrer Bildung erhöht noch die äußere Pracht.

„Tyrisches Kriegsgewand, umringt mit goldner Verbrämung,
„Hüllte den Leib; es prangt ein goldnes Gehenk an dem Halse,
„Und ein gekrümmetes Band um das myrrhenduftende Haupthaar.[88]

Diese nun blicken mit furchtlosem Staunen auf das Unthier, und scheinen in schwellender Kraft der männlich rei-

87) Aeltere und neuere Bildungen des dem Zuschauer hier wiederholentlich sichtbar werdenden Gorgonenhauptes sind sehr häufig, z. B. Maffei gemme antiche Figurate etc. T. IV. t. 27. 28. Museum florent. T. I. t. 32 n. 4—10. t. 33. n. 1—9. Begeri Thes. Brandenburg. select. T. III. p. 515. 516. Lipperts Dätylioth T. II. 96. Böttigers Furienmaske No. 1. Unter den neueren Bildungen ist wohl am berühmtesten die Gorgone auf dem bekannten Schilde des Leonardo da Vinci. Vergl. Galerie de Florence p. 180.

88) Ovid. l. c. V. 51.

senden Jugend, tief bewegt von der nachahmungswürdigen Großthat. Einer berührt wie mit Inbrunst des Helden sichelförmiges Schwert; ein anderer zückt begeistert die eigene Waffe, und führt gegen das täuschende Spiegelbild pfeifend schwirrenden Luftstreich. So äußert jeder in eigenthümlicher Weise den jugendlich sprudelnden Muth, der das herumstehende Alter erfüllt mit sichtlichem Beifall. Emathion endlich ladet die Jünglinge, rings umher größer gerundete Bahn machend, ein zu ergötzendem Schaukampf; und sie beginnen nunmehr unter klirrendem Schwertschlag einen pyrrhischen Tanz, der, mit lohnenden Umarmungen schließend, die ganze Versammlung begeistert.

Vierzehnte scenische Bilderreihe.

Frohe Bewegung, heiteres Leben zeigt jetzt sich überall; greisende Häupter selbst nehmen nunmehr Theil am lustig beginnenden Reigen des wachsenden Chores. — Die Anordnung der aus den Situationen hier natürlich hervorgehenden Tänze ist meistens nach einem älteren Dichter gebildet, der bei anderer Hochzeitfeier den vielfach wechselnden Tanz als Ausdruck des herrschenden Jubels also beschreibt:

Doch hier folgte den Harfen der Jungfraun lieblicher Chortanz;
Weiter davon auch schwärmt ein Jünglingsschwarm nach der Flöte;
Andere scherzten einher im bildendem Tanz und Gesange,
Andere lachten vor Lust: vom Flötenspieler begleitet
Hüpft ein jeder voran; nur Freud und Jubel und Reihntanz
Herrscht. 89)

Funfzehnte scenische Bilderreihe.

Plötzlich aber wird die hochzeitliche Feier unterbrochen von dumpf aufbrausendem Lärm; die kriegerische Drometе ertönt, und daher stürzt mit schlachtmäßig gewappneter Schaar der wüthende Phineus zu gewaltsamen Raube der früher besessenen Braut.

89) Hesiod. Sc. 276.

Und aus gastlichem Schmause so schnell vorbrechender Aufruhr
War dem Meer zu vergleichen, das wild nach ruhiger Stille
Rasender Winde Gewalt aufthürmt in erhobene Brandung. 90)

Bald aber haben unter beginnendem Kampf die entsetzten Hochzeitgäste sich rechts in längere Reihen geordnet; zur linken aber stehen die zahlreichen Schaaren des Phineus, der vorn an der Spitze erscheint. Ihm gegenüber glänzt im eiligen Waffenschmuck der göttliche Perseus; Andromeda und die zitternde Kassiopea sind in seiner Nähe, auch erblickt man muthig an seiner Seite die nach Thaten dürstenden Jünglinge des früheren pyrrhischen Schaukampfs. Kepheus allein und der alte Emathion haben sich, anrufend das Recht und den Schutz der gastlichen Götter 91) mitten zwischen die schlagfertigen Reichen geworfen; und die königliche Würde und die priesterliche Binde hemmen auf einen Augenblick der Waffen wildes Getöse. Phineus aber zuerst, nichts heiliges achtend, springt drohend auf den zurücktretenden Herrscher ein; der frevelnden Schaaren einer aber trifft, dem Beispiele des Anführers folgend, sofort mit schneidigem Eisen den edlen Emathion, der alsbald zu den lodernden Altären wankt, wo er, von neuer Wunde getroffen, todt danieder sinkt. Dies ist die Losung zum allgemeinen Kampf. Des Phineus zahlreichere und wohl gewaffnete Schaaren drängen die des Streites nicht gewärtigen Gäste nach tapferer Gegenwehr seitwärts in die Hallen; vorne nur, wo Perseus das sichelförmige Eisen schwingt, stehen unbeweglich die Reihen. Immer größer aber wird der Andrang der siegenden Feinde, immer kleiner dagegen die eigene Schaar. Unter andern ruht schon der vier kämpfenden Jünglinge einer leblos am Boden, indeß ein anderer sich windet im Schmerz der erhaltenen Wunde. Auch trifft tödtlicher Streich den nur in friedsamen Künsten geübten Ampykos:

90) Ovid. l. c. 5.
91) Ibid. 45. 100.

Dieser sinkt, und im Fallen berührt sein sterbender Finger
Noch das besaitete Spiel, das sanft wie Klaggetön schallte. 92)

Als Perseus endlich gewahrt, daß die Tapferkeit hier dem größeren Schwarme weichen müsse, winkt er plötzlich den Seinen, die alsbald die Blicke abwenden; der Heros aber zieht aus goldiger Hülle das hinter ihm liegende Haupt der alles versteinernden Gorgo. Kaum hält er, selbst zurückgedreht, dasselbe den andringenden Feinden entgegen, so verstummt das Waffengeklirr, urplötzlich herrscht überraschende Stille: alle Krieger stehen regungslos in den verschiedensten Stellungen des waffenkundigen Angriffs. Phineus allein, der seitwärts eben zu den Genossen das Auge gewendet hat, ist übrig; und ihn gewahrt noch regsam alsbald der entrüstete Perseus. Rasch die Meduse verhüllend bestürmt er im entscheidenden Zweikampf mit mächtigen Streichen den Frevler, der kaum zu furchtsamer Gegenwehr die blitzende Waffe noch hebend, auch schwer getroffen schon hinsinkt. Andromeda, bis dahin meistens um die halb bewußtlose Mutter beschäftigt, flieht jetzt in des Siegers fortan ungetrübte Umarmung; zu ihm drängen sich auch, indeß die zum Theil dadurch verdeckten Feinde die kurzen Augenblicke hindurch als regungslose Steine dastehen, alle Gäste in lebhaftester ausdrucksvoller Bewegung, während welcher ohne Verzug die Gardine sinkt.

Die Fabel der Andromeda ist vom Sophokles, Euripides, und nach diesem auch von den lateinischen Tragikern mit gutem Erfolg dramatisch behandelt worden; 93) und auch in neueren Zeiten hat man sie zweckmäßig benutzt für die Oper. Wegen des Reichthums der Bilder, wegen der großartigen Contraste, und wegen der leichten Verkettung mit dem eigentlichen Tanz scheint dieser Stoff indessen

92) Ibid. 117.

93) Fabricii Bibl. graec. T. II. c. 17. 18. und Bibl. latin. T. IV. c. 1.

ganz besonders geeignet für die mimisch-plastische Dichtung; der übrigens die alten Mythen noch mannigfach andere Sujets bieten von vielleicht noch größerer Schönheit. Persephone zum Beispiel ist mit den Gespielen begriffen im fröhlichen Reigen, [94] als Pluto sie plötzlich hinwegführt zur düstern Schattenwelt, [95] deren großartige Darstellung unstreitig der Pantomime passender angehört als irgend einer anderen Art der scenischen Dichtung. Dieses ist eben so der Fall mit der ästhetischen Nachahmung der alten durch schwärmerische Tänze und bedeutungsvolle Processionen gefeierten Mysterien: eine passende Gelegenheit zu deren Anwendung findet sich zunächst in der Fabel des Cadmus und der Harmonia, bei deren Hochzeit noch überdies alle Götter mit reichen Geschenken erschienen. Apoll selbst spielte dabei die Leier, die Musen begleiteten ihn; und die andern Götter stimmten jauchzend mit ein, und verherrlichten die Hochzeit. [96] Wahrhaft großartige Vorwürfe geben diese und viele ähnliche Mythen für die Pantomime. Mag übrigens die Grundidee dabei noch so vollkommen sein, und möge man die nähere Anlage des antiken Stoffes durchaus in kunstgemäßer Form behandeln; so werden aber dennoch die ästhetischen Wirkungen der Gebehrdenkunst ganz und gar verloren gehen bei einer nur einigermaaßen vergriffenen praktischen Ausführung. Die großartige antike Haltung in Stellung und Bewegung darf bei der heroischen Pantomime am wenigsten gemischt erscheinen mit französischer gezierter Tänzergrazie: Andromeda und Perseus dürfen sich nicht etwa bewegen in dem jetzt gewöhnlichen Kreis der fünf bekannten Positionen. Die Natur und zunächst die Antike werden also die Balletmeister in anderer Weise als bisher studiren müssen, wenn sie statt der beflittert daher hüpfenden Karrikaturen

94) Homer. Hymn. in Cer.

95) Am ausführlichsten handelt von dieser Begebenheit Claudian de raptu Proserp. libr. III.

96) Diod. sicul. V. 49.

in den jetzigen heroischen Ballets uns wahrhafte Helden vorführen wollen; wenn sie mit einem Wort ihre Kompositionen erheben wollen zu der Idee eines wirklichen mimisch-plastischen Kunstwerks. Die Künstler sind im allgemeinen sehr geneigt, der Stimme desjenigen, der ihre Kunst nicht gleichsam handwerksmäßig treibt und gelernt hat, eben kein sonderliches Gehör zu verleihen: den hier Betheiligten sagt indeß ihr großer Meister 97) selbst mit klarsten Worten, daß man keineswegs Tänzer zu sein brauche, um klare Ansichten zu haben von der Tanzkunst. Sie werden sich es also schon gefallen lassen können, daß hier von einem höheren allgemeinen Standpunkt aus, jemand das Wesen der Orchestik genau untersucht, und bei der Gelegenheit sogar einige Umrisse hinzeichnet zu einer wahrhaft kunstgeregelten mimisch-plastischen Composition. Nur die schweren Gattungen derselben, das Tragische, Heroische und Komische, mögen indessen hier näher belegt sein durch praktischen Versuch: das ungleich leichtere Romantische und Idillische bedarf, als die eigentliche Sphäre der orchestischen Dichtung, nach dem bereits früher darüber Gesagten keiner speciellen Behandlung zum klaren Auffassen seiner ästhetischen Wesenheit. Auch von Tanzspielen geringeren Umfangs, gegründet auf einzelne interressante mimische Situationen, können an dieser Stelle keine weitere Proben gegeben werden. Dieselben gehören in ein besonderes Werk über die Orchestik, der hier, als Kunst der schönsten Bewegung, nur einzelne Abhandlungen geweiht sind. Galeotti's musterhafte Gebilde allein — die einzigen unter allen bisherigen pantomimischen Compositionen, von denen unsere Theorie der scenischen Tanzspiele

97) Est-il besoin de savoir faire la gargouillade et l'entrechat, pour juger sainement des effets de ce spectacle pour sentir ce que lui manque, et pour indiquer ce que lui convient? Faut il etre danseur pour s'appercevoir du peu d'esprit, qui regne dans un pas de deux, des contresens, qui se font habituellement dans les ballets, du peu d'expression des executans, et de la mediocreté des talens des compositeurs? Noverre. l. c. lett. XV. p. 235.

hin und wieder einen charakteristisch schönen Zug entlehnen konnte — müssen uns jetzt noch kurze Zeit beschäftigen: einige Nachrichten, wie der größte Meister der pantomimischen Kunst z. B. den Wahnsinn in solcher Weise behandelt; oder wie er in seinen großartigen Compositionen den Shakespear sogar mimisch nachgedichtet hat, werden hoffentlich gleich interessant sein für den Psychologen wie auch für den Aesthetiker. Wir folgen dabei wörtlich einem bereits mehrfach angeführten Kunstkenner, welcher sagt: „Das Ballet Nina — von dem bekannten Wiener Ballet dieses Namens ganz verschieden — zeichnet sich besonders durch den höchst genialen Hauptzug in seiner Composition aus, daß Galeotti die Nina, die hier als ein sechszehnjähriges naives Mädchen erscheint, eine und dieselbe Scene dreimal, und jedesmal in einem sehr verschiedenen mimischen Character darstellen läßt." Sie erscheint nehmlich zuerst im Garten, den Geliebten erwartend, allein in einem ungemein reizenden pantomimischen Monolog, worin sie die Vorstellung durchführt, wie sie den Geliebten empfangen, und er sie begrüßen werde; wie sie zum Beispiel ihm die Leiter an die Mauer setzt, er nun herabspringt ihr zu Füßen fällt, sie ihm ihre Blumen überreicht, er ihr zärtlich dankt; wie sie ihn darauf liebend nach der Laube zieht, ihn umarmt, und ihm betheuert, daß sie die Seinige sei u. s. w. Am Ende dieser lieblichen Scene hört sie außer der Mauer in die Hände klatschen. Sie erwiedert freudig dies sehnsuchtsvoll erwartete Zeichen, eilt mit der Leiter abermals an die Mauer, der Geliebte ist da, und jene ganze Scene wird nun von beiden wiederholt. Am Schlusse derselben werden sie von dem eifersüchtigen Nebenbuhler, dem sie vermählt werden soll, überrascht. Die beiden Rivale duelliren sich, ihr Geliebter wird verwundet und gefangen weggebracht, sie hält ihn für todt, und nunmehr spielt sie jene Scene zum dritten Male im Wahnsinn durch, die das Rührendste, Reizendste, und zugleich psychologisch Durchdachteste ist, was man von mimischer Darstellung weiß

lichen Wahnsinns, in Hinsicht auf ästhetische Behandlung desselben, sich nur immer zu denken vermag. Wie sie da, mit Göthe zu reden, „bald himmelhoch jauchzend, bald zum Tode betrübt," in einem Moment ausgelassen lacht, und wieder bitterlich weint; dann in tiefes Sinnen versunken an den zarten Fingerchen die Stunde zählt, wo der Geliebte ihr erscheinen soll, wie sie sich verzählt, und von neuem zu zählen anfängt, und in den schwermüthig süßesten Träumereien mit dem Blumenstrauße tändelt, den sie jetzt ihm verkehrt darreicht; wie sie darauf den Musikern, die der besorgte Vater ihr zur Erheiterung sendet, bald lustig, bald traurig zu spielen gebietet, und die immer wechselnden Thema's der Töne mit einem eben so charakteristisch wechselnden Tanze, in den schnellsten und heterogensten Uebergängen begleitet; wie sie denn zu sterben wünscht, und ihre Kleider und Kostbarkeiten an ihre trauernde Dienerschaft vertheilt, so daß sie in ihrer Verwirrung den Männern weiblichen Putz, und den Frauen männliche Zierathen darreicht, bis endlich der magisch heilende Kuß sie in das heitere Bewußtsein des Lebens zurückruft: alle diese und noch so unzählig andere holdselige Nüancen, in denen Galeotti ein eben so tiefes Studium der weiblichen Seele, als unbegränztes Dichtervermögen, den Wahnsinn künstlich schön zu behandeln, dargelegt hat, lassen sich unmöglich beschreiben, sondern müssen mit eigenen Augen gesehen und empfunden werden. [98] Das große Ballet „Romeo und Julia" besteht aus fünf Abtheilungen, und füllt gleich dem größten Trauerspiel ganz allein einen Theaterabend; eigentlich getanzt wird dabei nur ein einzigesmal, und zwar bei der Darstellung des Maskenballes. Den letzten Akt allein wollen wir als den vielleicht höchsten Gipfel der tragischen Pantomime hier ausführlich mittheilen; die andern vier, hier und da minder gelungenen Aufzüge, sind beliebig nach zu lesen an der Stelle, von der wir die fol-

98) Friedr. Schütz. Ueber Vincenco Galeotti am früher angef. O. No. 171. (S. Abhandl. VI. cit. No. 246.)

gende Schilderung wiederum ganz wörtlich entnehmen. „Der fünfte Aufzug stellt das Innere einer majestätischen gothischen Kirche dar, die (es ist Mitternacht) von einer einzigen Ampel matt erleuchtet ist. Hinter den Säulen der tiefen Halle erblickt man mehrere Grabmonumente. Auf der einen Seite vorn am Proscenio stellt sich ein Portal mit der Ueberschrift: Capulet, als der Eingang zum Erbbegräbnisse dieser Familie dar. Noch vor dem Aufzuge des Vorhangs hört man dumpfes Glockengeläute und Grabgesang, und bald nach Eröffnung der Bühne erscheint die feierliche Leichenprocession Juliens aus dem Portal der Capelle zurückkehrend, und sich langsam in der Tiefe des Gewölbes verlierend. Sie besteht aus Mönchen, Nonnen und Pagen mit brennenden Wachskerzen, und den sämmtlichen trauernden Freunden des Capuletschen Hauses, die unter einem andachtsvollen Chorgesange von der Bestattung Juliens so eben aus der Gruft, die sie hinter sich verschließen, durch die Kirche wieder heimkehren. Nachdem der Zug ganz verschwunden ist, bleibt die nun wieder dunkle Bühne eine kurze Zeit ganz leer, was eine sehr tragische Wirkung hervorbringt. Jetzt erscheint in dem Hintergrunde derselben Romeo, in tiefer Trauer von einem Diener begleitet, der ihm eine Fackel und ein Beil nachträgt. Am Schlusse des zweiten Aktes aus Capulets Hause entflohen, hat er, von Lorenzo vergeblich gesucht, und dessen Plan mithin nicht wissend, Juliens Tod vernommen, und will jetzt in das Begräbniß dringen, um die geliebte Leiche noch einmal zu sehen, und dann an ihrer Seite zu sterben. Er erscheint mit dem ganzen Ausdruck eines Verzweifelnden in Mienen und Gestalt, gebietet dem Diener sich zu entfernen, befestigt die Fackel an dem Portal, erbricht die Thüren gewaltsam mit dem Beil, zieht eine Phiole mit Gift hervor, die er augenblicklich austrinkt, und stürzt dann in die Gruft an Juliens Sarg. Nunmehr erhellt sich die Tiefe der Kirche abermals, und der trauernde Paris kömmt mit einem Pagen, der in einer Hand eine

Fackel, in der anderen einen Korb mit Blumen trägt, um Juliens Sarg damit zu schmücken. Er nimmt dem Pagen den Korb ab, heißt ihn gehen, und nähert sich verwundert über den Anblick der brennenden Fackel und der geöffneten Thür mit den Blumen dem Eingang der Kapelle. Kaum ist er hinein so stürzt er auch schon, von Romeo verfolgt, schreckensvoll wieder heraus. Jener dringt mit gezogenem Degen auf ihn ein, und dieser flieht, da er sich unbewaffnet sieht, aus der Kirche. Romeo will ihn verfolgen, aber schon die Wirkungen des Giftes spürend, wendet er sich nach der Capelle zurück. Wie er sie betreten will, tritt ihm Julie, von ihrem Schlaf, wie Lorenzo ihr verheißen hatte, erwacht, ohne ihn zu bemerken im Sterbekleide entgegen. Ergriffen von Schreck und Tod zugleich stürzt er ohnmächtig nieder. Julia wankt mit zitternden Tritten, von dem Dunkel und der Schauerlichkeit des Ortes erschreckt, heraus, und sucht sich an den Säulen und Wänden haltend den Ausgang. Sie wird die Fackel, die Romeo am Portal aufgesteckt hatte, gewahr, ergreift sie, um sich damit zu leuchten, und erblickt jetzt erst ihren sterbenden Romeo. Die nun folgende Scene in der sich Tod, Wollust und Verzweiflung auf das Wunderbarste mit einander gatten, ist keiner Beschreibung fähig. Sie ist das höchste, was die mimische Kunst überhaupt zu erreichen vermag, und alle Worte treten hier gegen die Gewalt der Gebehrdensprache als schaal und arm zurück. Der Uebergang von der ausgelassensten Freude den Geliebten wiederzusehen, zu dem herzzermalmenden Schreck ihn sterbend zu finden ist hier das Werk eines einzigen Moments. Juliens Jammer weckt ihren Romeo noch einmal auf. Sie bedeutet ihm, daß sie kein Geist sei, daß sie lebe, für ihn lebe! Im höchsten Entzücken fühlt Romeo die Annäherung seines Todes. Er zeigt ihr die Flasche, die noch am Boden liegt, und daß er den Tod aus ihr getrunken, um nach ihr zu sterben; und die letzte Regung seines Lebens ist die Gebehrde, mit der er

sie beschwört, nunmehr ihm zu folgen. Die verzweifelnde Julie ergreift die verderbliche Phiole, und findet sie leer, sie stürzt sich auf die Leiche ihres Romeo, um das Gift ihm noch von den Lippen zu küssen, und bleibt endlich besinnungslos in den Armen des Todten liegen. Jetzt erscheint Paris mit Capulet und Lorenzo an der Spitze aller seiner Freunde und Diener, die er aufgerufen, mit Fackeln und Waffen in der Kirche. Die Bestürzung wird allgemein, und eine herrliche Gruppe folgt der anderen, in dem malerischten Wechsel, und von der überaus trefflich benutzten Fackelbeleuchtung zu einem wahrhaft magischen Zauber erhöht. Julie von dem Getümmel aus ihrer Ohnmacht erweckt, erwacht nur um Romeos weggeworfenes Schwerdt mit dem er Paris verfolgte, sich in die Brust zu stoßen, und auf seine Leiche zu ewiger Vereinigung zurückzusinken. Die sich schnell verbreitende Kunde von dem Schicksal der Liebenden hat indessen auch das Ohr des unglücklichen Vaters von Romeo erreicht. Montechio erscheint, und über den Leichen ihrer Kinder versöhnt ihn und Capulet in der gemeinsamen unendlichen Trauer der ehrwürdige Lorenzo, worauf ein kurzer aber das Innerste der Seele erschütternder Choral gesungen wird, womit diese unvergleichliche Pantomime schließt." [99] — In solchem Geiste hat Galeotti dem Shakespear auch den Macbeth mit sehr tragischer Wirkung mimisch nachgebildet. Der große Meister erkannte das Romantische mit vollster Klarheit als die eigentliche Sphäre der pantomimischen Kunst, und bewegte sich daher auch mit solcher, offenbar zu großen Abgeschlossenheit darin, daß er sich an Gegenständen des Alterthums auch nicht ein einzigesmal versucht haben soll. [100] Dagegen aber hat er alle durchbebende Schauder der Geister und Schattenwelt hervorgezaubert in seinem bereits angeführten Blaubart, und besonders noch in seiner Lagnetha, der nordischen Medea. Die Musik zu diesen

99) Fr. Schütz am angef. O. 170.
100) Ebendaselbst. 171.

seltenen mimischen Kunstgebilden ist meistens von dem dänischen Conzertmeister Schall, einem genialischen Meister der Tonkunst, dessen Compositionen, unabhängig von der Beziehung zum Ballet, höchst eigenthümliche Kunstwerke sind, wie dieses mehrere Klavierauszüge näher beweisen können. Aufgeführt wurden Galeottis herrliche Schöpfungen meistens in höchster Vollendung; mechanische Tänzer waren zu wirklich mimischen Künstlern umgeschaffen worden von dem Genius ihres Meisters, der ihnen stets helfend zur Seite stand mit seltenem Erfindungsgeiste und mit nie versiegender produktiver Kraft. „Man muß einer „Probe beim Einstudiren beigewohnt haben, um die höchste „Bewunderung zu empfinden, wie leicht dieser unermüd„lich thätige Greis mit so vielen Mitgliedern, in augen„blicklicher Bildung die verschiedenartigsten und pitoreske„sten Gruppirungen gestaltet, in denen von der größten „bis zur kleinsten Figur, jede ihre eigene fortlaufende „Pantomime in den wechselnsten Uebergängen vom An„fang bis zum Ende durchführt. Auch die Figuranten „tanzen unter solcher Leitung nicht blos mit den Füßen."— [101] Möchten denn diese lebendigen Hüpfemaschinen doch sammt allen übrigen Tänzern recht bald überall einige Ahnung bekommen von der Gebehrdenkunst und Tanzkunst, als Künste der schönsten und ausdrucksvollsten Bewegung, die ihr eigenthümliches Ideal finden in der wahrhaften Grazie. Auch den angehenden Schauspielern, und Schauspielerinnen, wäre es, beiläufig gesagt, recht heilsam, wenn sie — denen die fleißige Uebung der reinen Mimik besonders empfohlen wird — [102] zu Zeiten eine Rolle übernähmen im pantomimischen Drama. Es giebt jetzt in Deutsch-

101) Ebendaselbst 171.

102) Es wird der Uebung des darstellenden Künstlers aber auch nützen, wenn er einzelne Gemüthszustände in ihren verschiedenen Beugungen pantomimisch zu personifizieren versucht, z. B. Gewissensangst, Aberglauben, Eifersucht, Neugier, Hypochondrie, Ueberklugheit. u. s. w. Eckendorf. Vorles. über Decl. u. Mimik. Th. II. S. 240.

land hochberühmte Schauspieler, die, genau genommen, weder gehen noch stehen können; und dergleichen Uebelstände würden sicher vermieden werden, wenn die jungen Künstler, wie es wohl in Paris der Fall zu sein pflegt, [103] hier bisweilen um den Preis stritten mit den mimischen Tänzern. Die Macht des sichtbaren Ausdrucks, und der große Umfang der stummen Rede würden dabei zu hellerem Bewußtsein gebracht; und man würde — in so fern nur sonst der früher angegebene Unterschied der selbstständigen und begleitenden Gebehrde gehörig berücksichtigt wird — in den so wichtigen sprachlosen Augenblicken des wirklichen Drama, häufiger eine größere Meisterschaft wahrnehmen in der körperlichen Beredsamkeit. — So wirkt die Veredlung der pantomimischen Kunst vortheilhaft ein auf die höhere Schauspielkunst; der mögliche Einfluß derselben auf die Fortbildung der Musik, den man den älteren Balleten sogar schon zugeschrieben hat, [104] ist wohl früher schon von uns unläugbar dargethan worden; und auch die plastischen Künste werden wiederum nicht leer ausgehen bei den vollendeten Leistungen der selbstständigen Gebehrdenkunst. Dem schaulustigen Theater endlich wird dadurch ein neuer, bis jetzt noch wenig geahneter Kunstgenuß zu Theil, der, seinem hier ausführlich dargestellten Wesen nach, wohl unbezweifelt einen bestimmten ästhetischen Rang einnimmt unter den übrigen scenischen Spielen. Die lächerliche Meinung, daß der Geschmack an dem eigentlichen Drama gefährdet werden könne durch eine kunstgemäße Veredlung der pantomimischen Darstellungen, [105] haben

103) S. Reichards vertraute Briefe über Paris Th. I. S. 186.

104) Uebrigens bleibt der Einfluß, welchen die Ballete auf die theatralische Musik gehabt zu merklich. Plümike Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. S. 250.

105) Obgleich die scenischen Leistungen der reinen Mimik jetzt auf einer sehr niedrigen Stufe stehen, so ist dessen ungeachtet der Sinn für das höhere Drama, sehr wenig noch verbreitet; ja man mögte sagen, daß aller vorschreitenden Bildung ungeachtet der Geschmack des deutschen Theater-Publikums merkliche Rückschritte mache. Fran-

wir hoffentlich zur Genüge widerlegt am Schlusse der vorigen Abhandlung. Wenn auch zu Plutarchs Zeiten die vornehmsten Griechen sich mit höchster Leidenschaft entzweiten im Streit um die Kunst der Tänzer; [106] und wenn sogar bei den Wettstreiten [107] der Pantomimen die diesen Schauspielen noch ungleich mehr zugethanenen Römer auch in blutigen Partheienkampf ausbrachen: [108] so bleiben doch jetzt für den kunstgebildeteren Schauer die scenischen Leistungen der reinen Gebehrdenkunst stets nur von untergeordneter Gattung; sie machen aber, als solche einmal selbstständig bestehend, gleich allen übrigen künstlerischen Productionen einen natürlichen Anspruch auf die möglichst artistische Vollendung. Diese nun in ihrer eigenthümlichen Wesenheit darzustellen ist das Ziel dieses theoretisch-praktischen Versuchs über das pantomimische Drama. Wenn einige namhafte Kunstkenner, den Leistungen der selbstständigen Gebehrdenkunst höchstens nur die Wirkungen der Instrumentalmusik zuschreiben; [109] wenn sie das Vergnügen an der Pantomime, [110] etwa mit dem Gefal-

zösisches Bühnenmachwerk, Melodramen und andere dramatische Gräfslichkeiten, deren Verpflanzung auf deutschen Boden eine allezeit fertige Uebersetzerschaar mit eifersüchtiger Eile besorgt, haben dem Kunstsinne in dieser Rücksicht bereits eine merklich veränderte Richtung gegeben. Durchschüttert und durchbebt wollen gleichviel, ob durch Galgenvögel, Spitzbuben, gemeine Betrüger und andere Zuchthäuſsler kunstrichtende Herren und ästhetisch fühlende Damen nur sein: die einfach grofsen Bildungen verschwinden dagegen immermehr von der Bühne. Tasso und Iphigenie werden an den meisten Orten beinahe gar nicht mehr gegeben, denn — sie verursachen allemal ein ganz leeres Haus. d. V.

106) Plutarch. de fraterno amore. p. 478.

107) Lucian. de saltat. p. 286.

108) N. Calliachii de ludis scenicis memorum et pantomimorum l. c. p. 767.

109) Seckendorf Kritik der Kunst S. 326.

110) Quant au plaisir, que cette expression vague et confuse peut nous causer, il ressemble assés a celui d'une belle symphonie. Celle ci en meme tems, qu'elle charme l'oreille, cause a l'esprit des douces reveries et porte a l'ame des emotions confuses, dont l'ame se plait a jouer: il en

len einer schönen Symphonie vergleichen: so bekunden sie dadurch nur, daß sie, ungeachtet vieler schätzbarer Bemerkungen über den körperlichen Ausdruck, doch den ganzen Umfang und die Gewalt desselben keineswegs genügend erkannt haben. Das mimische Spiel „Pariko" wird, von guten Künstlern dargestellt, dem mit der Handlung völlig unbekannten Schauer ganz unbezweifelt ein so klares Bild geben, daß der ästhetische Eindruck desselben, sowohl in Hinsicht seiner Bestimmtheit, als auch der daraus natürlich folgenden Energie, schlechterdings gar nicht zu vergleichen ist mit dem die Gefühle immer nur sehr dunkel anregenden Instrumentalsatz auch der charaktervollsten Symphonie. Die durch sich selbst vollkommen deutliche Darstellung einer scenischen Handlung wird gegeben in jenem Drama; wenn dies aber möglich ist, so bedarf die Pantomime zu hellerer Klarheit nicht, wie andere Kunstrichter wollen, der begleitenden Deklamation [111] oder des gesungenen Wortes: [112] die dadurch angeregte Verbindung der Dichtkunst mit der Musik und der Tanzkunst führt, als eine uralte jetzt aber wenig beachtete Kunstform, uns jedoch natürlich weiter zu einer neuen ästhetischen Betrachtung.

est de meme de la danse. Marmontel Elemens de Litterature, art. Pantomime.

111) S. Abhandl. VI.

112) L. Bendavid Beitr. zur Krit. d. Geschmacks. S. 278.

VIII.

Das Hyporchema.

Goldene Leyer Apollens,
Du, den dunkellockigen Musen
Zugleich ein gemeinsam eigenes Gut!
Deinen Accorden horchet der Tanz, der Freudenfürst;
Dir lauschen die Sänger,
Wenn Reigenanführende Lieder
Du zu hallen beginnst,
Von sanftem Schlage berührt.

Pindar.

Betrachtet man die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts nach ihrem natürlichen Stufengange, so ergiebt sich, daß des rohen Naturſohnes erste innere Regungen stets nur Empfindungen sind, und diese äußern sich bei der tief in unserer Organisation begründeten Wechselwirkung des Psychischen und Physischen zunächst durch unwillkührlichen Stimmenlaut, der, bei dem Menschen artikulirter Ton, nach Maaßgabe der Dauer und Stärke der ausgedrückten Empfindung bald länger bald kürzer gehalten wird, oder sich in größeren und kleineren Pausen wiederholt. Das Hervorbringen des Tones nun setzt von selbst schon den Körper in eine gewisse Bewegung, die aber in gleich natürlicher Analogie zum Innern sofort bezeichnend und ausdrückend wird, sich also erhebt zur eigentlichen Gebehrde. Stimme und Gebehrde hängen demnach innigst zusammen, denn sie sind Beide lebendiger

Ausdruck des innern Seyns der abwechselnd erregten Leidenschaften und Empfindungen. In so fern nun diese minder vollkommenen Geschöpfen noch beigesellt sind, haben sie auch hier den gleichen Ausdruck: man sehe den Vogel, wie bedeutsam er gestikulirt beim Gesange; wie das jugendliche Roß, schwellender Lebenskraft voll, das muntere Wiehern begleitet mit fröhlicher Gebehrde und lustigem Sprung, oder wie es zu schmerzvollem Schrei den Kopf mit klagendem Ausdruck emporbewegt zum Himmel. Allen niederen Reihen erschaffener Wesen sind Stimme und Gebehrde die einzigen Mittel zur Aeußerung ihres Innern; dem mit höherem göttlichen Geiste begabten Menschen ward aber noch als nothwendiges Organ seiner Vernunft ein anderer Ausdruck zu Theil, nehmlich die Sprache. Dieselbe ist jedoch an den Stimmenton gebunden, kann sich folglich nur entwickelt haben aus der uranfänglichen Interjection. Unterstützt durch seelenvolle Begleitung der Gebehrde erregte diese, von einem Wesen gleicher Natur nothwendig ohne Weiteres verstanden, ähnliche dadurch ausgedrückte freudige oder schmerzvolle Empfindungen, und zwar nach einer besonders innigen Verknüpfung zwischen dem Gehör und dem Herzen oft in einem sehr hohen Grade: das Wohlthuende dieser sympathetischen Regungen aber weckte und kräftigte den natürlich in uns schlummernden Trieb zu geistiger Mittheilung. Dieselbe gewann mit dem reger werdenden Selbstbewußtsein, und mit der stets erweiterten Betrachtung der äußeren Erscheinungen aber bald dergestalt an Ausdehnung, daß Gebehrde und Stimmenton, als allgemeinster Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, nicht mehr zureichten; und es entstanden nunmehr aus der mannigfach modulirten Interjection Tonreihen von bestimmterer Bedeutung. Charakteristisch darstellend, in inniger Analogie mit dem bezeichneten Gegenstande können aber diese ursprünglich nur gewesen sein: nachahmend also war Anfangs nur der Sprachton; es entstand, bevor nach und nach aus einsilbigen Imperati-

von sich abstraktere Wortformen bildeten, nothwendig zuerst die Onomatopöie. Solche Tonbilder nun waren der äußern Form nach den uranfänglichen Interjectionen sehr ähnlich, hatten mit dieser als wesentlichsten beinahe einzigen Bestandtheil das musikalische Princip der Sprache, den tönenden Vokal. Ein aus mehrfachen Selbstlautern bestehender länger ausgehaltener Empfindungslaut bildet aber völlig ungesucht den natürlichen Anfang des Singens; die ältesten Tonsprachen waren also nach ihrer dargethanen äußeren und inneren Verwandschaft mit der Interjection nothwendig ein Mittelding zwischen Geschrei und Gesang. — Als nun auch nach und nach das Wort sich mehr und mehr eigenthümlich zu gestalten begann, so blieb es dessenungeachtet noch sehr lange in der angestammten Begleitung, theils aus Gewohnheit, theils aus natürlicher Unvollkommenheit der ersten Sprache: Worte, stark modulirter Stimmenton und heftige Gebehrdung verschmolzen fortwährend, bildeten zusammen erst die vollständige Klarheit und die erwünschte Energie des Ausdrucks in ihrem dreifachen Verein. Dieser nun bedurfte in seiner verschiedenartigen Zusammensetzung sichtbarer und hörbarer Zeichen schon eines geregelten Maaßes der Bewegung bei den einzelnen Individuen; mehr aber ward dies noch der Fall, wenn in sympathischem Mitgefühl mehrere durch einfache Bande der Natur verbundene Personen, den tobenden Sturm ihrer gleichartigen Empfindungen lindernd und wohlthuend verhauchen wollten im gemeinsamen Ausdruck. Das dabei verbindende Gesetz brauchte jedoch nicht mühsam gesucht zu werden; denn es herrscht ja, wenn auch unvermerkt, in der ganzen bewegten Schöpfung, durchbebt als ein angestammtes Erbtheil leise den innen wogenden Lebenspuls, spricht sich deutlich aus in den melodischen Stimmen gefiederter Sänger und in andern Lauten der belebten Natur: gleichsam ganz von selbst fand sich hier der allbewegende in seinen Wirkungen auf die menschliche Natur so

mächtige Rhythmus. [1] Sein mit bestimmtem Bewußtsein zur Erscheinung gebrachtes Maaß ist unbezweifelt der erste beginnende Ausdruck des schlummernden Schönheitssinnes der Menschheit; die in mehrfacher Form versuchte Darstellung desselben war die älteste Leistung von schöner Kunst. [2] Der Rhythmus also verschönerte in seiner früherhin bereits dargethanen vielfach regelnden Einwirkung auf die Empfindung deren ausdrucksvolle Gebehrde nach und nach zu schönen mimischen Tanz; der wild zusammenbrausende Stimmenton ward eben so dadurch zu kunstmäßigem Gesang, und die demselben natürlich vergesellschaftete Rede zu immer gemessnerem Vers. Poesie war als lebendiger Ausdruck der Empfindung und Handlung an sich schon die älteste Muttersprache unseres Geschlechts; sie schmiegte sich daher gern und willig in die durch die beständige Begleitung anderer Künste ihr aufgelegten Fesseln eines ohnehin zu Anfange nur sehr einfachen und kunstlosen Rhythmus. [3] Damit aber dieser als regelndes Maaß des Ge-

1) Vergl. die früher gegebene Theorie des Rhythmus.

2) Der rohe Natursohn, umwogt und durchbebt von regsamster Bewegung kann im Beginn der Kunst zuerst nur bewegte Schönheit entfalten, die Künste der Ruhe müssen aus leicht einzusehenden Gründen nur erst viel später hervortreten: daher auch beginnt diese Kunsttheorie im sorgsamen Streben nach einer naturgemäßen historisch begründeten Entwickelung mit den Künsten der Bewegung, und mit Darstellung der Elemente ihrer absoluten Schönheit. S. Abhandl. IV.

3) Ueber das zwar freie aber doch an gewisse Gesetze gebundene Silbenmaafs der ältesten uns bekannt gewordenen Sprache findet man ein Mehreres in Fourmonts Dissertation sur l'art poetique et sur les vers des anciens Hebreux (Acad. des Inscr. IV. 467); und besonders auch in den vielfach diesen Gegenstand berührenden Schriften unseres Herder, welcher unter andern von den Hebräern sagt: „sie wufsten nichts vom oratorischen Numerus einer griechischen und lateinischen Redeperiode. Wenige Worte stiefs der Hauch ihres Geistes hervor, diese besogen sich auf einander, und weil die Sprache so einförmige Beugungen hat, wurden sie einander ähnlich, machten sich durch ihren Schall, jedes Wort durch seine Stelle und das Ganze durch die gleiche Empfindung selbst zum Rhythmus.“ Vom Geist der heb. Poesie T. I. S. 53.

ſanges und des Tanzes recht fühlbar werde, ſuchte man deſſen gleichförmig wiederkehrende Einſchnitte recht merkbar anzudeuten. Zunächſt geſchah daſſelbe durch ein lauteres Aufſtampfen des Fußes, dem eine ganz eigenthümliche Neigung inwohnt zur Darſtellung eines geregelten Zeitmaaßes; [4] bald aber erſann man andere künſtlichere Mittel, und es entſtand nun mit den Adufen, Siſtren, Cymbeln, Crotalen und anderen bloß rhythmiſchen Inſtrumenten eine nach und nach immer mehr geregelte Tonkunſt. Bald zwar erfand man auch melodiſche und harmoniſche Inſtrumente; doch blieben ſie lange Zeit nur dem Verein der genannten Künſte geweiht: die erſten Flöten begleiteten mit ſchneidendem Tone den wilden Reigengeſang; [5] die alte Lyra forderte, wie das voranſtehende Motto ſagt, gleichmäßig auf zu dichtendem Worte, zu Geſang und Tanz [6] und das uralte hebräiſche Pſalterion ward zu gleichen Zwecken benutzt. [7] Alles Inſtrumentenſpiel war alſo urſprünglich nur Begleitung des Geſanges, und erhob ſich nur, wie auch ſpäterer Sprachgebrauch [8] noch zu bekunden ſcheint, nach und nach zur ſelbſtſtändigen Wiederholung und Nachahmung deſſelben: die gebildetſten Völker der alten Welt hatten wahrſcheinlich nie eine andere Inſtrumental-Muſik, [9] und die Anwendung derſelben geſchah, wie unter andern der früher angeführte pythiſche Nomos [10] der

4) Vergleiche Abhandlung V.

5) Vergl. Herodot. in Euterp. 48. 59.

6) Pindar. Pyth. I.

7) II. Samuel VI. 5. 14. 15. I. Chron. XVI. 27. — 29. Jerem. Klagl. V. 14. 15. — Das hebräiſche Pſalterion war beiläufig geſagt ſehr verſchieden von dem griechiſchen Inſtrumente gleiches Namens, dieſes findet ſich, ganz ähnlich den alten Abbildungen, noch heut zu Tage in Sicilien, man nennt es hier Salterio und ſchlägt daſſelbe häufig zu Geſang und Tanz. d. V.

8) Tibia canere; canere praeclare fidibus. Cic.

9) Vergl. Reichards muſikal. Kunſtmagazin. Th. I. S. 24.

10) S. Abhandl. V.

Griechen beweist, meistens nur zum Tanz; minder gebildete Nationen kennen noch jetzt keine andere als Tanzmusik. [11]

So zeigen sich denn hier die drei ältesten Künste der Menschheit in der innigsten Verbindung, und man brauchte keine Kunst anzuwenden zu ihrer Vereinigung, da sie, gleichmäßig bewegt von anmuthiger Schwingung, einander wechselweise erzeugen, und die Energie ihres Ausdrucks gegenseitig verstärken. Poesie, Musik und Tanz machen in ihrem Ursprunge ein untheilbares Ganze aus; und da, wie wir früher gesehen haben, ihr gemeinsamer Träger, der Rhythmus, eine mächtige Kraft besitzt, die Leidenschaften zu zügeln, und überhaupt die Bewegungen der Seele nach wohlanständigem Maaße zu ordnen, [12] so erscheinen hier jene drei Künste zugleich als erstes urbildendes Mittel zur Civilisirung [13] und Belehrung. Orpheus trug nach Art unserer alten Barden seine tiefen Lehren der Weisheit vor in einfachen vom sanften Klange der Leyer begleiteten Liedern, zugleich aber verordnete er auch mit seinem Schüler Eumolpus [14] heiligen Tanz als ein höchst wesentliches Stück zur geweiheten Gottesfeier; [15] und in dieser umfassenden in der Musik innig zusammenfließenden Vereinigung von Theologie und Philosophie, Poesie und Orchestik begreift man sehr klar die nur in dichterische Formen eingekleideten Berichte von der mächtigen Wirkung der alten Tonkunst. Dieselbe behielt auch bei den gebildeten Griechen späterer Zeit eine die drei in Rede stehenden Künste vollständig umschließende Bedeutung, die gemeinsten Wörter über die Musik drücken Klang und Körperbewe-

11) Forkel allg. Gesch. d. Musik. Th. II. S. 2.

12) Vergl. Abhandl. IV.

13) Die alten Arkadier lehrten, wie ausdrücklich gesagt wird, zur Milderung der rauhen Sitten ihrer Jugend Hymnen und Paeane, Flötenspiel und Tanz. Auf öffentliche Kosten wurde sie darin geübt, und in ihren Schaubühnen hielt man an gewissen Festtagen feierliche Wettspiele in Gesang und Tanz. Vergl. Polyb. Histor. lib. IV. c. 20. 21.

14) Menrs. in Eleusin. c. 2.

15) Lucian. de saltat. p. 277. Reitz.

gung, Poesie, Tonspiel und Tanz zugleich aus:[16] was die Natur verbunden hatte, ja was im Ausdruck der verschiedenen Sinne Eins war, mochte ihr so innig mit dem Leben mit dem natürlichen Sein verwachsener Kunstsinn nicht scheiden. Man suchte vielmehr, jener kraftvollsten Kunstverbindung in heiliger Dreizahl[17] sich klar bewußt, dieselbe mit angestammtem Schönheitssinn auszubilden; die größten griechischen Lyriker, wie zum Beispiel Pindar selbst, dichteten Lieder, die eigends bestimmt waren für Gesang und Reigen, und die davon eben ihren Namen erhielten: man nannte ein solches unter dem Tanze gesungenes Lied „Hyporchema."[18]

Tief in der menschlichen Natur ist diese dreifach vereinigende Kunstform begründet, sie findet sich daher ohne Ausnahme bei allen minder gebildeten Völkern, die in solcher Weise noch heut zu Tage die Thaten ihrer Götter und Helden feiern. Die Religion also, die erste Ausbilderin aller Künste, nahm überall diese Kunstverbindung zu ihrem Dienste auf, und verwebte sie, die zauberische Kraft des Gebehrdenausdrucks zweckmäßig nutzend, in ihre My-

16) *Μέλος*, *μέλπω*, *μολπὴ χορὸς* etc.

17) Wie es ursprünglich nur drei schöne Künste gab, so kannte das frühere Alterthum auch nur drei Musen, von denen zunächst alle höhere Cultur ausging: Melete die Nachdenkende, Vielersinnende, Mneme die Bewahrerin des Ersonnenen und des Andenkens grofser Thaten, die das Weihelied feierte der Aöde, der Muse der vielumfassenden Tonkunst. Vergl. Pausan. IX. 29.

18) *ὑπόρχημα* von *ὑπο* unter und *ὄρχημα* Tanz. Die ersten eigentlichen Tanzlieder soll zu den Zeiten Lykurgs der Kreter Thaletas gedichtet haben, und Xenodamas, Pratinas und Bacchylides werden nach ihm noch als besonders ausgezeichnet genannt in dieser Dichtungsgattung. Von den Hyporchemen des Pindar haben wir nur noch fünf kurze Fragmente (S. Thiersch II. 255.), ein gröfseres Bruchstück nebst zwei kleineren Stellen aus Tanzliedern anderer Dichter hat Athenaeus (lib. XIV. p 278 Schweigh.). Vier gleichfalls nur sehr kurze Fragmente finden sich ferner noch im Plutarch (Sympos. IX. quaest. 15. instit. lacon. p. 238, quaest. graec. p. 298. edit. Lut. Par. 1624. f.) und endlich noch ein unbedeutendes Bruchstück eines Tanzliedes im Lucian de saltat. p. 294. edit. Reitz.

sterien. So wird der geheimnißvollen Priesterkaste der Kureten sogar die Erfindung des Hyporchema zugeschrieben [19] es erscholl bei den wild begeisterten Daktylen am Ida, war zu vernehmen in den deutungsvollen Weihefesten von Samothrake und Eleusis. Alle diese Geheimlehren stehen mehr oder minder in Beziehung mit den uralten ägyptischen Mysterien, und in diesen zeigt sich jener Verein der Künste gleichfalls: wir finden ihn zunächst wieder in den rasenden Orgien zu Bubastis; und das aus grauer Urzeit stammende ägyptische Lied Maneros, welches dem alten Linusgesange verglichen wird, [20] ist wahrscheinlich ein Hyporchema gewesen. Von den Aegyptern erhielten dasselbe die Hebräer; als diese das Fest des goldenen Kalbes begehen, spricht Moses: „ich höre das Geschrei eines Siegestanzes." [21] Und wenn er auch hier, gerechten Zornes voll, die abgöttischen Reigen störte, so ging doch deren Gebrauch aus leicht zu erkennenden Gründen nothwendig über auf den reinen Dienst des Jehovah. Ihn preist, nachdem das rothe Meer die feindlichen Heerschaaren verschlungen hat, die Prophetin Mirjam, begleitet von Pauken und Reigen, [22] im begeisterten Triumphliede:

„Singet dem Herrn: denn groß ist Er!
Roß und Wagen stürzete Er
Nieder in's Meer."

Also singt der Dank erfüllte Chor des ältesten dem Höchsten zu Lob und Preis geweiheten Hyporchema; ähnlich diesem ertönen bei den Hebräern andere nach jedem glücklich bestandenen Kampf: „Saul schlug Tausend, David aber Zehntausend!" also lautet der Refrain eines anderen festlichen Siegesreigens, [23] dessen überhaupt noch mehrfach

19) G. I. Vossius de art. poet. nat. etc. l. III. c. 13.
20) Herodot. in Euterp. 79.
21) II. Mos. XXXII. 18.
22) II. Mos. XV. 20.
23) I. Samuel XXI. 2.

Erwähnung geſchieht an manchen anderen Stellen.[24] Heilig iſt dem geweiheten Sänger der Pſalmen der Tanzchor, den er ja dem Heiligſten zu Ehren ſelbſt anführt in der Wonne ſeines Herzens.[25] Ihm iſt der Reigen der Ausdruck der reinſten Luſt;[26] in Zion ſelbſt, der geweiheten Gottesſtadt, erſchallt in lauterer Freude der Tanzchor: „die Sänger wie am Reigen werden alle in die ſingen, eins ums andere.“[27] Der hier erwähnte Doppelchor findet ſich bereits in dem mit Tanz begleiteten Triumphgeſange des Moſes,[28] das hoch berühmte Siegeslied des Deborah hat, der eigenthümlichen Reimſtellung[29] nach zu urtheilen einen gleichen Bau; folglich wird auch dieſes feierlichſt geſungen und mit Reigen begleitet worden ſein. Die meiſten Pſalmen endlich ſelbſt ſind zweichörig[30] man hat alſo auch ſie unbezweifelt als heilige Tempelhymnen abgeſungen und gleichfalls mit geweihetem Chortanz begleitet:[31] die erhabenſten Meiſterwerke der hebräiſchen Poeſie ſind demnach aufgeführt worden als eigentliche Hyporchemata.

Die Griechen haben mit dem ihnen aus Kleinaſien und Aegypten zugeführten Kultus auch den heilig geweihe-

24) Richter XI. 34.
I. Sam. XVIII. 6.
II. Sam. VI. 5. 14.
Judith XVI. 2.

25) I. Chron. XVI. 27—29.

26) Pſalm XXX. 12. CII. 5.

27) Pſalm LXXXVII. 7.

28) S. Herders Geiſt der hebr. Poeſie. Th. II. S. 81.

29) Vergl. Fourmont dissert. sur l'art poet. et sur les vers des anciens Hebreux l. c. p. 476.

30) S. Herder am angef. O. S. 306.

31) Existimo in utroque Psalmo nomine chori intelligi posse cum certo instrumento homines ad sonum ipsius tripudiantes .... de tripudio seu de multitudine saltantium minime dubito. Lorin in Ps. CII. v. 5.

On voit dans les descriptions qui nous restent des Temples de Jerusalem, de Garezim et d'Alexandrie, qu'une partie de ces edifices etoit formée en espece de theatre, auquel les Juifs avoient donné le nom de choeur. Cette partie etoit toujours occupée par le chant et la danse, qu'on y exercoit avec la plus grande pompe dans toutes les solemnités. Cahusac histoire etc. T. I. p. 26.

ten Reigengesang bekommen, und haben denselben beibehalten, weil er wie Strabo sagt, besonders geeignet ist, die Seele des Menschen zu vereinigen mit der Gottheit.[32] Wenn eben der Rauch des lodernden Opfers die Lüfte erfüllte mit süßem Wohlgeruch, dann wurde den Himmlischen zu Preis und Ehre das dem Apollo besonders heilige Hyporchema getanzt um den flammenden Altar. Nicht aber in dem feierlichen Kultus allein, innigst verwebt mit dem ganzen Leben zeigt sich in Griechenland dieser Kunstverein. Zu allem Großen und Guten, zur Tugend und Vaterlandsliebe, zu Tapferkeit und Ruhm ermunterte hier kräftig das Tanzlied; ein Zeugniß dafür giebt folgender spartanische aus drei verschiedenen Chören bestehende Reigengesang.

Chor der Greise.
Jünglinge waren einst wir,
Rüstig und tapfer im Kampf.

Chor der Jünglinge.
Lustig! wir sind es noch heut,
Mögten es zeigen durch That.

Chor der Knaben.
Wir auch werden es sein!
Euch dann entschwindet der Ruhm.[33]

Kleine historische Denkwürdigkeiten wurden im Andenken des Volkes erhalten durch das Tanzlied;[34] es feierte der Helden preiswürdige That:[35] aber es rief auch, seiner eigentlichen Natur gemäß, auf zu sittigem Tanz,[36] und deutete dabei in sinnigen Bildern auf das rings erblühende Leben der Natur. So sang man zum Beispiel zu einem gewöhnlichen Reigen des Volkes:

---

32) Strabo, Geogr. lib. X. p. 467. edit. Casaub.
33) Plutarch. instit. Laced. p. 238. id. in Lycurg. p. 53.
34) Plutarch. quaest. graec. p. 298.
35) Pindar. in Fragm. Hyporch.
36) Munter ihr Kinder!
Vorwärts den Fuß,
Tanzet mit zierlichem Schritt.
Lucian de saltat. p. 274.

Wo ſind mir die Roſen?
Wo die Violen?
Wo grünet mir lieblicher Eppich? 37)

Durch den beſonderen Inhalt waren die eigentlichen, meiſtens nur zur Lyra, ſelten zur Flöte geſungenen Tanzlieder alſo nicht weiter bezeichnet; ſie unterſchieden ſich nur von anderen Geſängen durch hüpfendes Versmaaß: der wildere Tanz mochte gern den Pyrrhichius und Trochäus, der edlere Reigengeſang dagegen bewegte ſich nur in reizvollen dahinwallendem Rhythmus. 38) Bei der Compoſition

37) Athen. l. XIV. p. 629. Casaub.

38) Vergl. Boeck de metris Pindari l. III. c. b. p. 202. — Auch in der Art und Weise unterscheidet ſich, wie hier geſagt wird, das eigentliche Hyporchema von anderen mit Tanz begleiteten Geſängen; der Päan z. B. ſollte vom Chor ohne mimiſche Bewegung geſungen werden ſein, indeſs der Chor des Hyporchema ſelbſt tanzte: er umgab — nach Thiersch — die eigentlichen Tänzer im Reigen, und ſang, was jene in der Mitte darſtellten. Ohne der Meinung dieſer Gelehrten unbedingt entgegen treten zu wollen, muſs doch hier bemerkt werden, daſs alsdenn die Hyporchemata nur von ſehr kurzer Dauer geweſen ſein müſsten, wogegen indeſſen eine aufmerkſame Betrachtung der erhaltenen Pindariſchen Fragmente zu ſprechen ſcheint. Es iſt nehmlich ganz unmöglich längere Zeit hindurch nur den einfachſten Tanz mit eigenem Geſange zu begleiten, wenn dieſer nicht zu bloſs matt accentuirter Rede, jener nicht zu bloſs mimiſcher Geſticulation ohne viele Ortsveränderung werden ſoll. Dieſelbe aber liegt ſammt einer lebhafteren rhythmiſchen Körperbewegung ſtets in dem Begriffe des Reigens, und eben ſo auch in den Wörtern ὄρχησις und saltatio, und wenn man dieſelbe auch nehmen mag in noch ſo weit umfaſſender Bedeutung. Und was thaten die nothwendig zahlreichen Leierſpieler unter den Sängern? Welchen Antheil konnten ſie nehmen an dem mimiſchen Ausdruck, an dem umkreiſenden Reigen, der noch überdies dem Schauer den Anblick der eigentlichen mimiſchen Tänzer entzog? Einige unſerer franzöſiſchen Tanzkünſtler ſpielen zwar während des Tanzes die Lyra, aber ſie behandeln dieſelbe, obgleich ſie nicht einmal dazu ſingen, ſchlecht genug. Auch der ſpaniſche Landmann rauſcht während des Tanzes in die Saiten der Guitarre, dieſelbe iſt aber rein in G. dur geſtimmt, ein Griff giebt ihm daher die Dominante, und ſo ſtreicht er in zwei Accorden ganz ohne Melodie auf dem Inſtrumente hin und her. Zum ganz ſubjectiven Freudentanz paſst dieſe Art der Begleitung allenfalls, hier iſt Geſang und Tanzſpiel der tanzenden Perſon ſehr wohl denkbar: ein Hyporchema

des Hyporchema nahm man natürlich im Versbau besondere Rücksicht auf den Tanz, dessen Begleitung indessen auch den kunstreicheren melischen Strophen [39] der Ode und des Liedes keineswegs gefehlt hat. Nirgend beinahe erscheint die griechische Poesie ohne Gesang, und dieser wiederum forderte überall auf zu schwebendem Reigen. Der Spartaner sang sein ermuthigendes Kampflied nur unter Flötenspiel und Tanz; [40] des Tyrtäos poetisch begeisternde Schlachtgesänge selbst forderten stets auf zu rhythmisch abgemessener Tanzbewegung. [41] Der Sieg feiernde Päan und der hoch geweihete Dythyrambus, [42] feierliche Hymnen und pindarische Oden, [43] fröhliche Hymenäen und klagende Nänien, [44] wurden begleitet von ausdrucksvollem Reigen; der-

des Pindar aber war ein feierlicher Festgesang, öffentlich aufgeführt als objective Kunstleistung, folglich werden Gesang und Instrumentalbegleitung auch artistisch behandelt worden sein, und das zwar in ziemlich bewegtem bei eigenem Tanze zu schwierig durchzuführendem Tempo, und in belebter Tonweise. Nicht die feierlich ernsthafte dorische Tonart wird man gewählt haben für das Hyporchema, wohl aber die muntere ionische oder die rauschende lydische; oft er sogar stürmte das Tanzlied auch wohl daher im feurig begeisterten phrygischen Modus. — Also ungefähr charakterisiren uns die alten Tonarten Lucian in Harmonide, und Aristoteles in Polit. lib. VIII. c. 7.

39) S. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. part. I. p. 625.

40) Plutarch. instit. lac. p. 238.

41) Athenaeus lib. XIV. c. 29. p. 286. Schweigh.

42) S. Abhandl. VI. cit. No. 557.

43) Über die Art und Weise, wie diese Gesänge getanzt worden sind, ist ein Mehreres zu finden bei Thiersch, Einleitung zum Pindar S. 65 u. f. — Pan selbst der hohe Tänzer und Reigenführer im Chore der Planeten soll ja eine Ode des Pindar nachgetanzt haben. Kreuzer Symbolik T. III. S. 260. Ausg. v. 1810.

44) Die Klageweiber, welche die Trauergesänge aufführten, wurden bekanntlich mehr oder minder bezahlt, je nachdem man sie viele oder wenige übertriebene Körperbewegungen hatte machen sehen. Die feierlichen von klagenden Gesängen begleiteten Tänze bei dem Leichenzuge der athenienischen Könige beschreibt ausführlich Plato de leg. lib. XII. Diese Trauerreigen und Todtentänze sind ein uraltes religiöses Herkommnis aus Aegypten, wie dieses früherhin schon näher dargethan ist. (Abhandl. VI. cit. 516.) Die

ſelbe war alſo auf das innigſte verbunden mit der geſammten lyriſchen Poeſie. Die epiſche Dichtung ſogar erſcheint, in früheren Zeiten wenigſtens, vergeſellſchaftet mit Muſik und Orcheſtik: Demodokos ſingt zum Klange der Saiten die Liebesbegebenheit des Ares und der Aphrodite, und eine Anzahl Jünglinge begleiten in hoch bewunderter Kunſt die ganze lange Erzählung mit nachahmendem Tanz.[45] Das älteſte Drama endlich trennte, wie früher bereits näher erwähnt ward, in ſeinem lyriſchen Charakter die drei verſchwiſterten Künſte nicht; ihre Verbindung erhielt ſich in den Zeiten der höchſten Kunſtblüte auf der griechiſchen Bühne. Selbſt als rhetoriſches Floskelweſen und abſtraktes Philoſophiren dem lyriſchen Schwunge der dramatiſchen Poeſie ganz und gar entgegen ſtrebten, blieb dennoch der begleitende Tanz im Anſehen, und ward, wie einſt in den Eumeniden des Aeſchylos, angewendet zur weſentlichen Vermehrung des tragiſchen Effekts; ein genügendes Zeugniß für dieſe Behauptung giebt die Aufführung der Bacchantinnen des Euripides.

In Italien iſt der Gebrauch des Tanzliedes ebenfalls zu verfolgen bis hinab zu der roheſten Urzeit: als Aenäas einſt die Bildniſſe der Götter ans Land brachte, begingen die Weiber dieſe Feierlichkeit mit heulendem Geſange und mit wildem Tanz.[46] Das älteſte römiſche Hyporchema, deſſen ausführlicher erwähnt wird, iſt wohl unſtreitig der

Griechen haben zwar Anfangs die Thränenfeier des Oſiris-Dionyſos und die ägyptiſchen Trauerceremonien verworfen, doch aber wiederhalten ſehr bald Wälder und Haine von den Lamentationen raſender Bacchantinnen. — An den Leichenfeiern der ſpätern Römer nahm die Orcheſtik auf eine höchſt merkwürdige Weiſe Theil: ein Haupttänzer erſchien dabei in der Maske und in den Kleidern des Verſtorbenen, und ſtellte pantomimiſch die wichtigſten Handlungen des Verſtorbenen, ja ſogar auch deſſen vorherrſchende Neigungen dar. So zielte z. B. bei dem Leichenbegängniß des Veſpaſian der Archimimus, der die Perſon des Kaiſers darſtellte, auf den Zug des Geizes im Charakter des Verſtorbenen. Sueton in Vesp. c. 19.

45) Hom. Odyss. VIII. 260—370.

46) Dionys. Halicar. lib. I. c. 55.

Saliarische Reigengesang, den die von Numa eingesetzten Priester des Mars, Salier genannt, alljährlich aufführten im Verein mit den später hinzugefügten Saliarischen Jungfrauen: Numa Pompilius selbst wird angegeben als Verfertiger dieses Gedichts,[47] das, da wahrscheinlich Sabirische Mundart mit eingeflossen, zu den Zeiten des Horaz Wenige,[48] und zu den Zeiten des Quintilian die Priester selbst nicht einmal mehr verstanden.[49] Die erhaltenen Fragmente dieses merkwürdigen Tanzliedes sind, sorgfältig gesammelt, und mit schätzbaren Bemerkungen versehen, zu finden am unten verzeichneten Orte;[50] die dabei gehaltenen Tänze aber beschreibt ein alter Schriftsteller mit ziemlicher Genauigkeit.[51] An dem Feste der Liberalien erschallten gleichfalls sehr altväterische zuletzt wohl nicht minder unverständliche Reigengesänge, von welchen überhaupt sich in den römischen Gebräuchen noch mancherlei Spuren finden, wenn gleich das Tanzlied in Italien weniger heimisch gewesen zu sein scheint als in Griechenland. Die dabei vorkommende Kunstverbindung indessen zeigt sich, ungeachtet der besonderen Cultivirung der reinen Mimik, doch auch gleichfalls noch auf der römischen Bühne; ein bekannter Schriftsteller hat sich sogar viele Mühe gegeben, aus derselben die Entstehung[52] der allerdings in Italien erfundenen Oper herzuleiten, in welcher wir noch jetzt den schwesterlichen Verein wiederfinden der drei rhythmischen Künste, Poesie, Musik und Tanz.

Im heutigen Griechenlande, wo das Hyporchema ganz überaus beliebt ist,[53] zeigen die von umherziehenden Sän-

47) Rosini Romanor. antiq. p. 227. Demst.

48) Horat. epist. lib. II. ep. I. v. 86.

49) Nieuport Rit. Roman. sect. IV. cap. II. §. 13.

50) S. Apels Metrik. Th. II. S. 637—665.

51) Plutarch in Numa.

52) Brown Dissert. on the Rise, Union and Power, the Progressions Separations and Corruptions of Poetry and Music. c. XII. 2.

53) Einige der berühmtesten neugriechischen Tanzlieder, die mit der Macht eines Schweizerkuhreigens alle Herzen

gertruppen aufgeführten scenischen Darstellungen stets nur diese Kunstverbindung, es scheint dieselbe ohne weitere Translation der Kindheit des Drama überhaupt eigenthümlich. Die japanischen Schauspiele oder Matsouri's sind stets nur ein buntes regelloses Gimisch von Declamation und Gesang, Saitenspiel und Tanz, welcher dabei dergestalt vorherrschend ist, daß Liederweise und Melodie sich ganz und gar richten müssen nach den Bewegungen des Körpers. [54] In China steht der Tanz gleichfalls im höchsten Ansehen. Nachdem der zwanzigste König der neunten Periode denselben verbessert hatte, [55] blieb dieser Zweig der musikalischen Kunst stets in solchem Werth, daß es seitdem bei dem Volk ein ausgemachter Satz ist: „man kann von der Regierung eines Herrschers urtheilen nach den Tänzen, welche gebräuchlich sind zu seiner Zeit." [56] Meistens findet man dieselben auch hier vom Gesange begleitet; das große Todtenfest zum Beispiel, welches die

bezaubern, findet man mit beigefügter Übersetzung am unten verzeichneten Orte; sie sind meistens erotischen Inhalts; ein sehr beliebter Reigengesang z. B. beginnt also:

Meine Augen, meine Seele, Sonne mein,
Du Mond, mein Herz, mein Edelstein,
Dich werd ich ewig lieben.

Ukert Gemälde von Griechenland S. 164.

54) Vergl. E. Kämpfers Hist. de Japon lib. III. c. 5. lib. IV. cap. 6.

55) Die ältesten chinesischen Herrscher gelten meistens als ganz besonders geschickt in allen Wissenschaften und Künsten. Hoangti und sein Minister Yuchi haben der Sage nach den Polarstern bestimmt, und König Chueni ist nur auf den Thron erhoben worden wegen seiner grofsen astronomischen Kenntnifs. Tchoyong Fou-Hi und Chin-Nong haben die Musik erfunden, verbessert und, zur Erhaltung reiner Sitten, sammt den verwandten Künsten unter bestimmte gesetzliche Aufsicht gestellt. Der letzte Kaiser, von dem man weifs, dafs er sich um die Veredlung der rhythmischen Künste verdient gemacht hat, ist Chao-Hao; nach ihm erscheint Confucius und ordnet, in der Weise der Barden, mit den heiligen Lehren und gottesdienstlichen Gebräuchen zugleich auch die Tonkunst nach ihrer alt umfassenden Bedeutung. Vergl. du Halde ausführl. Beschr. d. chin. Reichs T. III. S. 347 u. f.

56) Goguet Extraits des Histoires Chinoises p. 556.

chinesischen Kaiser zur dankbaren Erinnerung an ihre Voreltern oder Vorfahren begehen, wird gefeiert durch öffentliche pomphafte Aufführung eines sinnreich gedichteten Hyporchema. [57] Die Tänzer bilden während dasselbe gesungen wird zwei und dreißig verschiedene Tanzfiguren, und drücken dabei stets körperlich den Inhalt des Liedes aus. Es sind also nicht etwa geistlose Luftspringer, sondern ernsthafte gerührte Menschen, die durch Bewegung und Stellung, durch Mienen und Gebehrden sowohl den Geist des Festes, als auch die innern Gefühle der Zuhörer darstellen bei jenem religiösen Reigengesang. — Dieser ertönt noch heut mit wildestem Ausdruck an derselben Stelle, wo einst die phrygischen Priester der Cybele unter heulenden Exclamationen ihre mistische Tanzfeier begingen. Die Derwische vom Bettelorden Kadri halten gewöhnlich alle Dienstage nach der Predigt unter rasendem Hugeschrei und unter wechselndem Ausruf der Wörter Allah und anderer Gottesnamen [58] ihren immer schneller und schneller kreisenden Drehtanz: sie wollen dadurch — gleich ihrem Stifter Menelaus, der einmal vierzehn Tage ohne Unterbrechung gewirbelt haben soll — Entzückungen erzwingen; denn heftige Gesticulationen und Zuckungen, Luftsprünge und sphärische Drehungen sind seit uralten Zeiten ein fanatisches Truglicht, ein Zeichen des höheren Einpompens prophetischer Ideen. Gemäßigter aber, und während ungleich kürzerer Zeit, vollführen ihren himmlischen Sphärentanz [59] die Mitglieder des zweiten Derwischordens Mewlewi unter kunstreich abwechselndem Gesang, den gleichfalls aber

57) Dieses schöne für den Abdruck hier nur zu lange Tanzlied findet sich nebst der dazu gehörigen Musik und mit Kupfern, welche den begleitenden Tanz erläutern, französisch übersetzt in den von den Missionarien in Peking herausgegebenen Memoires concernant l'Histoire, les sciences, les arts, les moeurs etc. des Chinois T. VI. p. 176. 257.

58) Der beständig wiederkehrende Ausruf Hu! ist selbst einer der hundert Namen Gottes. d. V.

59) Pietro della Valle viaggi vol. I. p. 50.

nur Trommel und Flöte begleiteten: [60] das Brevier dieser Derwische enthält also eine beträchtliche Anzahl Tanzlieder, [61] von denen wenigstens einige wegen der jenem heiligen Tanze darin zugeschriebenen mystischen Deutung hier eine Stelle finden mögen.

I.

Der Reigen ist die Seelenruh Verliebter,
Das weiß nur wer beseelet ist von Seele;
Es drehen sich die Walzenden im Kreise,
Und in der Mitte stehet ihre Kaaba [62]
Dieß ist vollkommne Liebe, dieß Vollendung
Vernunft ist Schattenbild, ja Schattenbild.
Daß ist der Schönheit Blick, ja Schönheit selber;
Dieß Lichtgenuß, ja höchster der Genuß.
Wenn Dich der Sklav nicht kennt, o Schah, so sende
Des Blickes Pfeil, wohin Du immer willst.
Trotz Du auf Dich und andere Verzicht,
So sitz allein, und schlag des Himmels Pauke.

II.

Steh auf! denn diese Welt gehört heut uns;
Die Weltenfeel ist Schenk, und unser Gast;

60) Die sehr lange Melodie eines solchen Derwischreigens, von dem behauptet wird, daſs göttliche Kraft denselben beseele, und die Tänzer dadurch nur zu so anhaltendem Walzer geschickt mache, findet der philosophische Kunstforscher, für den diese literarischen Anmerkungen zunächst bestimmt sind, in Franz Joseph Sulzers Geschichte des transalpinischen Daciens Th. III. Tab. 2.

61) Diese Reigengesänge sind meistentheils von dem gröſsten, 1250 verstorbenen, mystischen Dichter des Orients Mewlana Dschelaleddin Rumi, der zugleich Stifter jenes zweiten Derwischordens ist. Sein Lehrer und Meister war der wegen seiner übernatürlichen Einsicht im ganzen Morgenlande hoch berühmte Schems Tebrisi, oder eigentlich Scheich Schemseddin Tebrisi, der ausgegeben wird für einen Sohn des Fürsten der Assassinen Chuand Alaeddin. — In den Hallen aber des Alten vom Berge, in dessen paradiesischen Gärten da vernahm man stets die bezaubernden Concerte, bei deren Klange die zu fanatischer Lehre eingeweiheten Jünglinge den üppigsten Freudentanz vollführten. Marco Polo de regionibus orientalibus lib. I. c. 28.

62) Vergl. Abhandl. VII. cit. No. 10.

Der Mond, die Morgensterne schlagen Laute,
Der Seele Nachtigal ist rosentrunken.

III.

Komm Du bist der Geist des Reigen;
Geber in dem Hain des Reigen,
Sonnen ruhn in Deinem Schatten,
Sterne tanzen Deinen Reigen.

Deutung des Reigens.

Weißt was der Reigen ist? — Zu sagen Ja! 63)
Sich selbst vernichten, zum Genuß gelangen.
Weißt was der Reigen ist? — Im Nichts seyn Seyn,
In dem Vergänglichen das Ewige.
Weißt was der Reigen ist? — Auf Bahn der Liebe
Den Kopf zu werfen vor dem Schlägel hin. 64)
Weißt was der Reigen ist? — Der Kampf der Seele,
Die wie ein Vogel sich im Blute wälzt.
Weißt was der Reigen ist? — Das Mittel Jakobs
Dem ein Geruch vom Hemde Jussufs wird. 65)

---

63) Dieses Ja hat Bezug auf die Lehre der ewigen Vorherbestimmung, indem nach der Überlieferung der Moslemin Gott noch vor Erschaffung der Welt alle Seelen, welche dieselbe einst bevölkern sollten, versammelte, und zu ihnen sprach: bin ich nicht euer Herr? worauf die Seelen alle Ja antworteten. Dieses Ja gilt also für den Urvertrag des ewigen Gehorsams der Geschöpfe gegen den Schöpfer. Vergl. J. v. Hammers Gesch. d. sch. Redekünste Persiens S. 191.

64) Diese Stelle bezieht sich auf eine bei den persischen Dichtern öfter vorkommende Allegorie vom Ballen und Schlägel als Bild einer unglücklichen Liebe. Der Ballen ist immer bereit, sich von dem Schlägel nach Belieben schlägeln und herumkugeln zu lassen, und ist herzlich froh, wenn dieser nur sich bereit findet, ihm Streiche auf den Kopf zu geben. d. V.

65) Die ganze so schöne zwölfte Sura des Koran handelt von Jacobs Sohn, Joseph oder Jussuf, der, das Ideal männlicher Schönheit und Tugend, einst von Suleicha, Putifars Weibe, floh mit zerrissenem Hemde. Die geistigere Auffassung des obigen scheinbar allzu sinnlichen Bildes wird am besten erklärt durch folgende Stelle aus einem späteren Dichter:

Dein Hemde düftet Seelenduft,
Und eine Seele scheint dein Leib!
Ach, wenn ich erst denselben sähe,

Weißt was der Reigen iſt? — Der Stab von Moſes,
Der Pharaonis Zauberei vernichtet.
Weißt was der Reigen iſt? — Ein Gottgeheimniß,
Wodurch man ohne Mittel kommt zu Ihm.
Weißt was der Reigen iſt? — Wie Schems Tebriſi
Mit Seelenaugen ſehn das Paradies.

Auf den religiöſen Reigen Simaa finden ſich im zweiten Divan [66] des Dſchelaleddin Rumi noch einige größere Lobgeſänge, zum Theil nicht ohne poetiſche Schönheit. Einer derſelben zum Beiſpiel ſchließt folgendermaßen:

Das Sonnenſtäubchen, wenn's erfüllt vom Glanz der Sonne,
Beginnt zu tanzen dann mit Schweigen ſeinen Reigen.
O komm! dieß iſt ein Bild der Liebe, Schems Tebriſi!
Zurück bleibt in der Liebe wer nicht tanzt den Reigen.

Alſo ſieht der myſtiſche Reigen noch fortwährend im Anſehn am thrakiſchen Hebros wie am phrygiſchen Mäandros; die duftigen Haine am Frat und Tigris ertönen noch immer vom jubelnden Schalle munterer Hyporchemata; [67] die Felſenufer des Indus und Ganges wiederhallen noch heut vom Getön froher Hymenäen. [68] In Indien findet ſich noch jetzt, ganz wie einſt im alten Hellas, der innige Verein der Künſte und Wiſſenſchaften: in Eins verſchmelzen heute noch hier Aſtronomie und Naturkunde, Poeſie, Geſang und Tanz, [69] und dieſe drei älteſten Kultur bringenden Geſchwiſter beſonders ſind durchaus noch unzertrenn-

Ich, der ſchon todt vom Hemdeduft!
Zwar lieblich iſt der Rose Duft,
Doch ſüſſer duftet noch dein Leib.
Dschami, perſiſcher Dichter um 1480.

66) Derſelbe iſt, gleich dem Brevier der Derwiſche, woraus die drei erſten der obigen Dichtungen entlehnt ſind, nachzuleſen bei Hammer am angef. Orte. S. 135 u. f.

67) Choix des lettres edifiantes, écrites des Missions étrangeres T. V. p. 371.

68) Les danseuses viennent executer des ballets, et chanter des epithalames. Sonnerat voyages aux Indes etc. T. I. p. 142.

69) W. Jones über die Muſik der Indier. S. 97 d. Uebers. v. Dalberg.

lich. Krishna oder Heri selbst, die neunte Incarnation des Vischnu, der indische Appollon singt und tanzt fröhlich mit neun schönen Gopia's oder Hirtinnen, [70] und das Andenken dieser göttlichen Ergötzungen feiern die indischen Schäfer noch jetzt im lieblichen Rundgesang. [71] Was aber die Götter selber erfreut, gehört auch natürlich ihrem Dienst; täglich [72] wiederhallen die weiten Tempelwände der Pagoden vom lauten Schalle feierlicher Hyporchemata, die aufgeführt werden von den sogenannten Devadassi oder Devalliales, soviel als göttliche Personen, Dienerinnen der Gottheit. Eine zweite Klasse heiliger Tänzerinnen sind die Natarchi, Vesciastri, Vasangana, Suarini u. a. m.; sie gehören aber nicht wie jene als eigentliche Hierodulen dem Dienste eines einigen bestimmten Tempels an; ihre Tanzlieder erschallen vielmehr bei feierlichen Aufzügen und religiösen Festen aller verschiedenen Gottheiten. Eine dritte Klasse von Tänzerinnen endlich bilden die Canceni, [73] sie weihen ihre Kunst zwar auch dem Dienste der Religion, sind aber viel weniger heilig geachtet als die übrigen, und werden schon häufig zu ganzen Truppen gehalten in den

70) Sehr ausführlich wird von diesem Mythos gehandelt in W. Jones Abhandl. über die Gesch. und Alterthümer, die Künste und Literatur Asiens, übers. v. J. C. Fick und mit Zusätzen von Kleuker. Th. I. S. 223—238.

71) Eines dieser Hirtenlieder heißt in Dalbergs Übersetzung: „Während der laue Westwind Malaja's Wohlgerüche aus den Gewürzpflanzen verbreitet, und der Schwung der blumigten Bäume mit dem Gemurmel der Bienenschwärme vermischt, liebliche Töne schallet, tanzt Heri der süße Vielgeliebte mit einem Chor Jungfrauen im Lenz, dieser Jahreszeit der Freude, aber auch des Kummers für getrennte Geliebte.“ — Originaltext nebst Musik dieses zarten Liedes sind zu finden in dem eben erwähnten Werke über die Musik der Indier. Anh. Tab. I.

72) Sonnerat l. c. T. II. p. 40.

73) Eine vierte ganz niedere Classe sind noch jene umherziehenden Sängerinnen und Tänzerinnen, deren Kunst in den von den Europäern besuchten Handelsplätzen Einheimischen und Fremden zur beliebigen Ergötzung dient. Die Portugiesen bezeichnen alle diese verschiedenen Classen der indischen Tänzerinnen mit dem gemeinsamen Namen Balladeiras, woraus denn die bekannten Benennungen Bailladeren oder Bajaderen entstanden sind. d. V.

Häusern der Najah und anderer vornehmer und reicher Leute, die großes Ergötzen finden an ihrer Kunst. Diese nur, nicht aber ihr freies Leben, daß nur die Folge einer schändlich gemißbrauchten Priestergewalt ist, kommt hier in Betracht; und dieselbe ist eben so bemerkenswerth durch den reizvollen pantomimischen Ausdruck, durch die Leichtigkeit und zauberische Anmuth ihrer Bewegungen, als endlich auch durch ihre sittige Haltung. Ein neuerer Reisender, der uns eine klare Schilderung giebt von ihren erotischen Tänzen, die sie meistens mit Gesängen in hindostanischer Mundart begleiten, sagt ausdrücklich: „Der Wohlstand wird, nach dem eigenen Anschauen, durchaus nicht beleidigt.“ [74] Auch die uns bekannt gewordenen Tanzlieder der Bajaderen sind arglos heiter, und zum Theil nicht ohne poetische Schönheit; eins derselben möge, übertragen in der Versart des Originals, hier noch seine Stelle finden.

— — — ∪ — ∪ — — ∪ ∪ — ∪ — ∪ —

Süßer Sängermund, o sing Frisches mit Frischem, neu und neu,
Wein, der's Herz erfreut, bring der, frischen mit frischen, neu und neu,
Mit dem schönen Bild zum Spiel sitze vergnügt in Einsamkeit,
Raub ihm Kuß auf Kuß, nach Wunsch, frischen mit frischen, neu
und neu,
Kann das Leben wohl bestehn, wenn nicht beständig du trinkest Wein.
Bring ihr's: Leben soll sie doch! Frisches mit Frischem, neu und neu,
Schenk' mit Silberfuß, ich bin trunken vom Weine, bring! o Knab'
Schnell her, bringe mir den Wein, frischen und frischen, neu und neu,
Sieh mein Herzensschöner hat seltene Dinge meinethalb,
Schönheit, Wohlgeruch, und Farb', frische mit frischen, neu und neu,
Ostwind, gehest du vorbei, wo der geliebte Engel wohnt
Gieb ihm Kunde von Hafis, frische und frische, neu und neu. [75]

---

74) S. Ehrmanns neueste Beitr. zur Kunde von Indien. Th. III. S. 558.

75) Man wird leicht einsehen, daß dieses Lied gar nicht von Hafis herrühren könne: dieser Meinung ist auch Hammer, der Übersetzer desselben, er nennt es aber mit Recht ein Gedicht im Geiste des Hafis. Die Melodie dieses Tanzliedes — die nur von einem Unkundigen zu sehr nach europäischer Weise zurecht gestutzt ist — findet sich nebst dem Originaltext in der Geschichte der schönen Redekünste Persiens. S. 272.

Also erschallet durch ganz Indien das heitere Tanzlied in den Hallen der Andacht, wie auch in dem von froh bewegten Leben wiederhallenden Freudensaale; und die dabei zum Grunde liegende dreifache Kunstverbindung zeigt sich in freier rein artistischer Sphäre zur höchsten Vollendung ausgebildet in den scenischen Darstellungen: alle indische Schauspiele oder Natak's beruhen, als eine Erfindung des alten Tonkünstlers Bherat, durchaus auf dem wirksamen Verein von Poesie, Musik und Tanz.

Was aber die Natur so innig verbunden hatte, was dem hier gegebenen historischen Ueberblicke zu Folge zu allen Zeiten und unter allen Völkern selbst einer sehr vorgerückten Kulturstufe in so inniger Verbindung sich fand; wie trennte sich das bei uns in neueren Zeiten dergestalt, daß man kaum noch hier und da eine Spur findet von der Verknüpfung der drei rhythmischen Künste? Der nächste Grund zu deren Trennung mag wohl in der stets fortschreitenden Technik der Künste selbst gelegen haben; bei immer steigender Ausbildung der Einzelnen wurde jener Verein den ausübenden Künstlern nach und nach hinderlich, und man kann wohl sagen, daß nicht sowohl die Künste als die eigentlichen Meister vom Fach die Scheidung veranlaßt haben. Stets kunstreicher bildete der Sänger nach und nach seine Stimme; immer geschickter blies der Musiker in das Rohr, oder griff in die Saiten, die der Gesangkünstler, dem sogar die eigene Begleitung hinderlich ward, ihm längst willig überlassen hatte; der mimische Tänzer — denn andere gab es zu Anfang nicht — bemühete sich, die Kraft des selbstständigen Gebehrdenausdrucks erkennend, verständlich zu sein ohne das begleitende Wort des Dichters, dem für sich selbst schon die Trennung sehr gelegen kam, indem er sich auf den wachsenden Schwingen der Phantasie bald in Regionen verlor, wohin die übrigen Künste, nur Empfindungen nicht aber Ideen ausdrückend, ihm ohnehin nicht mehr folgen konnten: also strebte ein jeder, da er die Möglichkeit des alleinigen Ein-

drucks, immer stärker fühlte, nach Selbstständigkeit seiner Kunst; und die Eitelkeit, allein bewundert sein zu wollen, hat sicher, besonders bei den zuerst genannten Künstlern, im allgemeinen keinen geringen Antheil an jener Trennung. Den Dichter allein trieben, wie oben schon angedeutet ward, noch wesentlich innere Motiven zur alleinigen Fortgestaltung seiner Kunst. Das Reich der subjectiven Gefühlsdarstellung mußte ihm nach dem natürlichen Gange der menschlichen Fortbildung bald zu enge werden; das ewige Präsens, worin Musik und Tanz ihre Empfindungen nur aussprechen können, ward natürlich zur drückenden Fessel für die Poesie, die sich über Vergangenheit und Zukunft ja über alle Zeitvorstellung überhaupt hinwegheben zum Reiche der ewigen objectiven Ideen. In solcher Weise schieden theils aus nothwendigen theils aus mehr zufälligen Ursachen sich die drei rhythmischen Künste, also etwa löste sich nach und nach unvermerkt eine so wirksame zum Ausdruck wahrer unschuldiger Herzensfreude so ganz besonders geeigneter Verbindung, von der Herder so treffend sagt: „in unserer Natur sind die mancherlei Sinne „vereint, und wirken auf eine Seele; warum müßten sie „außer uns getrennt sein? Warum sollte nicht das innere „Auge, das Himmelsgesichte sieht, von dem inneren Ohr, „das Himmelstöne hört, unterstützt werden? und warum „sollten beide zu ihrem lebendigsten Ausdruck sich nicht der „Gebehrden für die Bilder, des Tanzes für den Rhythmus der Töne bedienen dürfen? Sowohl in Poesie als „Musik ist der Rhythmus nichts als Tanz. Die Bilder „der ersten sind nichts anders als Gebehrden der großen, „allgemein belebten Natur, die sich im Antlitz und in der „Seele des Menschen spiegeln. Also sind alle drei Künste „so verschlungen in einander, daß selbst eine philosophische „Auseinandersetzung ihrer Begriffe nicht möglich ist, ohne „daß Eine im Felde der Andern sammle.“ [76] Die Poesie

76) Herder über Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange.

zunächſt malt, in ſolcher Anſicht betrachtet, Gefühle und Leidenſchaften nicht ſowohl durch den Inhalt der Worte, als durch den Rhythmus; ſie muß, wie Schlegel ſagt, auch nachdem ſie von den beiden Schweſterkünſten getrennt iſt, immer noch Geſang und gleichſam Tanz in die Rede zu bringen ſuchen, wenn ſie dem dichtenden Vermögen angehören, und nicht blos Uebung des Verſtandes ſein will. [77] Der Rhythmus aber, als das hier einzig wirkſam darſtellende Mittel, verdankt ſeine Ausbildung zunächſt unſtreitig dem Tanz; [78] den wechſelnden Zeitverhalt ordnete zuerſt mit Beſtimmtheit faſt unwillkührlich der abmeſſende Fuß: daher werden denn auch noch heut im ſchönen Sylbentanz des Verſes die einzelnen rhythmiſchen Glieder Füße genannt, [79] und viele derſelben führen ihren Namen noch jetzt von den einſt mit ihnen vergeſellſchafteten Tänzen. Der Trochanus zunächſt wird von den alten Schriftſtellern häufig Choreus und Cordax genannt; der Pyrrhichius verdankt ſeine Benennung unſtreitig dem Waffentanze deſſelben Namens, und der Bakcheus wird, als, den bacchiſchen Tänzen beſonders zuſagend, von einem alten Grammatiker ebenfalls Saltans oder Tripodius [80] benannt. Aehnliche Bezeichnungen ſind noch nachzuweiſen für den wild hüpfenden Tribrachys und für den nicht minder zum Tanze geſchickten Jambus; Voß nennt ſelbſt den Choriambus auf deutſch Tanzſchritt: [81] ein neueres Lehrbuch der Verskunſt

77) A. W. Schlegel Briefe über Poeſie, Sylbenmaaſs und Sprache — Charakteriſtiken und Critiken Th. I. S. 332.

78) Adde et modum, hoc est rhythmum ipsum: alia enim tripli dicti, alia dupli est vis: quam forte multam trahit ex imitatione saltantium chorearum. Keppler Harmonices mundi p 76.

79) Solebant enim, non digitorum motu, ictu et percussione, verum etiam et pedum pulsu carminum rhythmum numerosque prosequi. Unde pes in re metrica dicitur, quia in percussione metrica pedis pulsus ponitur, tolliturque. L. Cresollii vacat. autum. sive de perfect. orat. actione etc. p. 589.

80) Diomedes de oratione lib. III. c. 5. p. 475. Putsch.

81) J. H. Voſs Zeitmeſſung der deutſchen Sprache S. 195.

wählt demnach unſtreitig mit größerer Analogie die Namen aller einzelnen rhythmiſchen Größen nach Bewegungen des Tanzes,[82] als Herr Perſchke dieſelben wunderſam genug benannt wiſſen will nach dem ganz zufälligen Sylbenverhältniß berühmter Dichternamen.[83] Die kleinſten Hebungen und Senkungen, wie die größeren rhythmiſchen Abſchnitte,[84] ja ſogar die Strophen der Verſe ſelbſt, haben ihren nächſten Urſprung in den Wendungen des alten Tanzchores: es iſt bekannt, daß Tiſias den Namen Steſichoros[85] erhielt, weil er an der Strophe und Antiſtrophe, zu welcher man erſt von der Rechten, dann aber von der Linken um den Altar tanzte, noch den Epodos hinzufügte, welcher ſtehend abgeſungen ward. Als die größeſte Periode harmoniſcher Rhythmen ward die Strophe eines pindariſchen Chors zunächſt dem Ohre durch Geſang und begleitende Muſik, und zugleich auch dem Auge dargeſtellt durch vielfach wechſelnden Tanz. Dieſer iſt alſo, wie wir deutlich ſehen, der rechte Vater der Strophe; auch in dem gleichbezeichnenden Worte Stanze liegt ganz deutlich als Wurzel der Tanz; und es wird wirklich alſo abgeleitet von den Italiänern, die auch ihre Ballate anerkennen als ein ur-

82) Der Spondaeus z. B. heiſst Schreiter, der Pyrrhichius Läufer, der Trochaeus Walzer, der Jambus Springer, der Epitritus Gänger, der Päon Tänzer u. s. w. Grotefend Anfangsgr. d. deutſchen Proſodie S. 23.

83) Der Spondaeus z. B. heiſst Klopstok, der Trochaeus Hölty, der Dactylus Ossian etc. Perschke Orthometrie S. 51.

84) Ein Versmaafs also oder ein Metrum, heiſst uns eine rhythmische Composition, der man zutreffende Worte unterlegt; oder ein aus abwechselnden Zeitfüſsen und bestimmten Schritten geordneter Tanz, dessen Umfang, wenn er nicht allzu klein ist, in Absätze und Einschnitte getheilt, und durch einen vernehmlichen Schlufsfall geendigt wird. Die Tanzschritte aber bestehen aus Hebung und Senkung — und weil man die gleichen Abstände der Hebungen durch einen Schlag der Hand oder des Fufses andeutet, so werden sie auch Füſse oder Takte genannt. Vofs Sylbenmessung S. 171.

85) Στησίχορος von στήσιος der zum Stehen bringende, und χορος Tanz.

sprüngliches Hyporchema. [86]) — So vieles also und noch mehreres verdankt die Poesie ihrer rhythmischen Schwester der Tanzkunst, auf die sie jetzt mit so stolzer Vornehmheit zu blicken pflegt, als stände sie mit derselben durchaus in gar keiner Verwandtschaft. Zwar erscheint die Orchestik jetzt allerdings sehr häufig in solcher verdrehten Weise, daß man freilich keine sonderliche Achtung für sie hegen kann; doch ist dieses, genau genommen, in unseren Tagen nicht minder häufig der Fall mit der Poesie. Oft hört man diese jetzt, statt im schönen am rechten Orte vom melodischen Reime begleiteten metrischen Tanze sich zu bewegen, daherstolpern in jämmerlich erkünstelten und nachgeäfften Terzinen, Trioletten, u. s. w.; oder sie schleppt im ärgsten Gegensatze technischer Künstlichkeit ohne alles Maaß, selbst ohne Streckvers und oratorischen Numerus daher in ganz ungebundener Form der jämmerlichsten Prosa. In Hinsicht des Ethischen athmet die neuere Dichtung, wie durch namhafte Beispiele leicht und vielfach zu erweisen wäre, so häufig jenen unsauberen Geist verstekter Lüsternheit, der bei einer einigermaaßen lebhaften Fantasie die Sinne mindestens eben so verderblich anzuregen vermag, als nur der üppigste Tanz: und betrachtet man endlich die Werke der modernen Poesie für sich allein in Absicht auf den Ideeninhalt, so stößt man jetzt nicht selten auf die abstraktesten Gegenstände, denen die Form der rein logischen Entwickelung ungleich besser zusagen würde als das reizvolle Gewand der Dichtung. — Auf nicht geringeren Abwegen erblicken wir ihrer eigenthümlichen Wesenheit nach die heutige Musik. Ganz ähnlich der modernen Tanzkunst hat sie, in allgemeinster Hinsicht betrachtet, ihren Antheil an der wahren innigsten Herzensfreude des Lebens beinahe ganz und gar eingebüßt, und in rein artistischer Beschauung verliert sie, wie diese, über dem nichtsbedeuten-

86) Le Ballate furono così dette, come attestano il Trissino il Minturno, ed altri, perchè si solevano cantar ballando. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia vol. II. p. I. p. 685.

den Spiel mit eitlen Kunstfertigkeiten allen wahrhaften Ausdruck. Man fragt auch nach heutigem Geschmack nicht sonderlich weiter darnach; wenn nur recht große technische Schwierigkeiten überwunden werden, welche stets die Gränze menschlicher Kräfte berühren, so verwundert man sich weidlich darob, und redet hinterher lang und breit von dem außerordentlichen musikalischen Genuß. Die Componisten zunächst nähren diese unstreitig fehlerhafte Richtung auf alle mögliche Weise. Im eitlen Streben nach tiefer musikalischer Gelehrtheit — die sich jetzt aus dem Orgelsatz bis in die Begleitung des einfachsten Liedchens hin verirrt hat[87] — geben sie unter der Firma pikanter Originalität die barrokesten Harmonien zu hören, und die große Hauptsache der Musik die schöne Melodie geht ihnen darüber oft ganz verloren. Die Instrumentalmusik lärmt und tobt, wenn sie allein erscheint jetzt überaus häufig auf die ungebührlichste das Ohr widrig überfüllende Weise, ja sie mäßigt sich sogar nicht einmal in Gesellschaft des Gesanges: auf das Aeußerste chargirt wird aus der bescheidenen Begleiterin eine ungestüme vorlaute Schreierin, die den Sänger, wenn er nicht überstimmt sein will, zu einem das natürliche Maaß überschreitenden Aufwande der Körperkräfte zwingt. Das ist jedoch den Gesangskünstlern weiter eben nicht unangenehm, sie bestellen sich, wie schon früher erwähnt ward, dergleichen Athem raubende und Lunge kostende Parthien hin und wieder ganz besonders bei dem um Charakter und Ausdruck eben so wenig bekümmerten Componisten. Die Sänger und Sängerinnen vom Fach, eigentlich längst schon vor lauter Kunst unvermögend durch die Natur der Empfindungen zu rühren, mögen meistens

87) Die verminderte Septima allein giebt hinreichenden Stoff zu einer interessanten Betrachtung, wenn man ihre immer häufiger werdende Anwendung verfolgt bis zum ärgsten Misbrauch, der sie oft gänzlich bedeutungslos und unpassend eindrängt selbst in die am schönsten leicht hinfliessenden Harmonien des einfachen Liedes. Die Belege für diese Behauptung sind leicht aufzufinden, selbst in den Werken der berühmten neueren Liedercomponisten d. V.

nur brilliren durch Sprünge und Schleifer, durch Triller und Läufer; und daheim am Pianoforte gurgelt ihnen ein geschmackloser Dilettantismus alle diese Kunststückchen in Ohren zerschneidender Weise nach. Geschickte Gesangslehrer gehen überall aus und ein, und lassen das Mögliche ja sogar auch hin und wieder das Unmögliche singen; so lehren sie zwar viel und mancherlei: eins nur aber, das sie freilich meistens selbst nicht wissen, bleibt unberücksichtigt dabei, nehmlich die Anwendung des Gesanges als natürlichste das ganze Leben selbst verschönende Seelenkunst. Es kann dem aufmerksamen Beobachter nicht entgangen sein, daß, seitdem die kunstgemäß gehaltene Scala aus allen zufällig geöffneten Fenstern auf die Gasse hinausschallt, viel weniger gesungen wird, als sonst: jetzt, wo die Kunst überall zu Hause sein will, ist der kernhafte so erhebende Naturgesang der wahrhaften Herzensfreude größtentheils verstummt. Man findet ihn nicht oft mehr in den frohen Kreisen der Jugend, selten nur wiederhallen Flur und Hain vom muntern Jubelchor; nie mehr wird er beinahe vernommen bei den epikurischen aber freudeleeren Mahlen. Unsere Väter, vornehm oder gering, liebten dabei das muntere Lied; unter lustigem Becherklang wanderte der heitere Rundgesang herum, dem keine Singekunst, wohl aber der Totalausdruck des innigsten Frohsinns energische Wirkung verlieh; und das Rheinweinlied des wackern Asmus erscholl im einfach erquicklichem Unisono gemeinsamer Herzensfreude. Also entfernt die Musik sich vor lauter Künstlichkeit immer mehr und mehr von dem Leben und zugleich auch von der wahren Kunst. Hoher Ruhm, Preis und Dank bleibt sicher demjenigen Tonsetzer aufbehalten, der mit Geist und Genie dieselbe zurückführt zur alten edlen Einfachheit, [88] und

88) Nur möge es der Tonkunst dabei nicht ergehen wie heut zu Tage ihrer Schwester der auf nicht geringere Abwege gerathenen Malerei, welche jetzt meistens nur in sklavischer Nachahmung zurückgeführt wird zum Alten von sogenannten Künstlern, die ohne klare geschichtliche Erkenntniss und zugleich ohne Genie und Geschmack das edle Einfache so oft verwechseln mit dem Einfältigen. d. V.

der nicht ihre technische Künstlichkeit sondern nur ihren Ausdruck zu erweitern strebt durch charaktervolle Anwendung der zu Gebote stehenden Mittel, durch Schöpfung neuer Rhythmen, durch die Wiedereinführung so manches halb vergessenen Seeleninstruments, das Unkunde seines Werthes und Bequemlichkeitsliebe nach und nach bei Seite gelegt haben. Dem philosophischen Auge solches Künstlers würde dann auch die Wichtigkeit und Wirksamkeit des hier betrachteten Vereins der rhythmischen Künste nicht entgehen, und er würde hier und da einmal die getrennten Schwestern zum vielfachen Vortheil der Kunst und zur Freude des Lebens wieder erscheinen lassen in alt gewohnter Vereinigung. Der genialische Tonsetzer, der zugleich seinen Vortheil kennt, thut sicher nicht stolz und vornehm, wenn ihn der Tanz zu Zeiten ersucht um eine Leib und Seele gleichmäßig bewegende Freudenmelodie; und der Dichter von Bedeutung — der jetzt in seiner einsamen Vertiefung meistens schon den Tonsetzer zurückweist, wenn er ihn etwa einmal angeht um ein bestimmtes Singegedicht größerer oder kleinerer Art — sollte ebenfalls sich freuen, wenn der rhythmische Tanz seiner Verse dann und wann einmal lustig daher hüpfte mit dem wahrhaften Freudentanze des munteren Hyporchema. — Nachdem nun aber dieser ursprünglich angestammte Kunstverein in natürlicher Entwikkelung und Fortschreitung der Menschheit nothwendig einmal getrennt ward, theils aus den früher angegebenen, theils noch aus anderen hier nicht weiter zu erörternden Gründen und Ursachen, so haben die gesonderten Kunstsphären zwar rein objectiv betrachtet unfehlbar gewonnen durch eine an sich vollendetere Ausbildung, die in dem bestehenden Verein durchaus unmöglich gewesen wäre: es ist aber auch durchaus nicht zu verkennen, daß sie in subjectiver Hinsicht unläugbar dabei verloren haben als kräftiges das gesammte Dasein durchgreifendes Organ der Natur. Zu dieser jedoch müssen, denn so lehrt es der allgemeine Gang menschlicher Entwickelung, Ueberbildung oder Ver-

bildung aller Art endlich zurück; und wenn nun die drei rhythmischen Künste, deren jetzt nur allzuhäufige Abwege genügend nachgewiesen sind, auch endlich zurückkehren zur edlen Einfachheit, in welcher sie sich ihres natürlichen Ursprungs wieder heller bewußt werden, dann tritt auch der uralte schwesterliche Verein, bald dreifach, bald auch nur zweifach, von Neuem wieder klar hervor, von dem Milton so herrlich singt:

> Glücklich Sirenen Paar, Musik und Wort,
> Himmelgeborne Schwestern, Zwillinge
> Der reinsten Freude! tanzend Hand in Hand
> Wird euer Gang und Klang und Götterwort
> Dreifach belebender. —

Das dichtende Wort bewegt den Geist, der melodische Ton erregt die Seele, der gemessene Tanzschritt setzt den schönen menschlichen Leib, diesen Abglanz himmlischer Gestaltung, in wohl geordnete Bewegung; und die schön empfundene Einheit dieses dreifachen Vereins, der die drei höheren Kunstsinne Auge und Ohr und Gefühl gleichmäßig entzückt, giebt mit siegender Allgewalt der Rhythmus. Sein bezaubernder Takt durchbebt auf die vollkommenste Weise die Totalität unseres Daseins im Hyperchema, dasselbe wird also in Zeiten einer wahrhaft harmonischen Ausbildung von Geist und Seele und Leib, jederzeit seinen Rang neben den übrigen Kunstformen behaupten; ja eine ganz verkrüppelte durch eitlen Schulwitz verdrehte Zeit müßte es sein, in der jener energische Kunstverein ohne vielfache Wirkung bleiben könnte auf die menschliche Natur. Dieselbe tritt jetzt in ihrer ursprünglich angestammten Schöne, wie auch fehlerhafte Anwendung und Ausübung der Wissenschaften und Künste dieselbe noch hin und wieder aufhalten mögen, doch unverkennbar immer klarer und klarer wieder hervor im Aeußern so wie im Innern: mit der Alongenperücke und mit dem Pudernebel, der einst das leuchtende Gottesantlitz des Menschen so unnatürlich umwölkte, schwand auch gleichzeitig die geistige Nebelhülle des Atheismus, der leeren sophistischen Spitzfindigkeit und der

ſich einſam in ein bedeutungsloſes Nichts verlierenden Spekulation. Man hat zwar auch dem heutigen Treiben der Wiſſenſchaft mehrfach den Vorwurf gemacht, es ſei genau genommen daſſelbe eigentlich noch nichts weiter als eine nur nach den Umſtänden modificirte Scholaſtik: mag auch dieſer Ausſpruch durch die Betrachtung des geiſtigen Lebens und Wirkens auf unſeren Hochſchulen hier und da einige Wahrheit gewinnen, ſo iſt doch ſicher nicht zu läugnen, daß während der letzten Decennien die Wiſſenſchaft in erfreulicher Weiſe begonnen hat, das Leben markig zu durchdringen, zu vervollkommnen, zu verklären. Daſſelbe nun läßt ſich bisher noch keineswegs behaupten von der Kunſt; ihre Sphäre berührt das Leben bis jetzt nur wenig noch: ſie wandelt nicht mit hellem Bewußtſein ihre herrliche Bahn, führt noch nicht Hand in Hand mit der Wiſſenſchaft zur Vervollkommnung, zur Verſchönerung, zur Verklärung des geſammten menſchlichen Daſeins. Dieſes hohe Ziel feſt im Auge behaltend ſtrebt unſere Terpſichore, die Künſte, nachdem ſie dieſelben in ihrer wahren Weſenheit darzuſtellen bemüht iſt, innig unter ſich zu vereinen, und darauf das Ihrige beizutragen zu dem großen heiligen Bunde zwiſchen Kunſt und Leben. In dieſem Geiſte nun ſtehen denn hier auch nicht am unrechten Orte einige fragmentariſche Ideen über die Wiedereinführung des Hyporchema.

Das Kindesalter jedes einzelnen Menſchen giebt, alle gleichen Zuſtände vorherrſchender Sinnlichkeit durchlaufend, gleichſam ein Bild der Entwickelung unſeres ganzen Geſchlechts; und was nun dieſem förderſam geweſen iſt in der Totalität, muß alſo auch gleich gute Wirkungen äußern auf jedes einzelne Individuum: folglich wäre nach allem Vorigen der Reigengeſang zunächſt anwendbar als wirkſames Mittel zur harmoniſchen Körper und Seele und Geiſt gleich umfaſſenden Bildung der Jugend. Sollte es, ſagt bereits Sulzer, bloß leere Einbildung ſein, es nicht nur für möglich, ſondern ſogar für leicht zu halten, daß zum Behuf der Erziehung eine Sammlung ſehr nützlicher

Lieder angefertigt, in gute rhythmische Musik gesetzt, und auf jedes ein schicklicher und der Jugend nützlicher Tanz verfertigt würde, der nicht bloß das Rhythmische, sondern auch den Inhalt des Liedes schilderte? [89] — Sicher ist dieses nicht nur leicht möglich, sondern es erscheint dieser Vorschlag, wie die ganz ähnlich ausgesprochenen Ideen eines Jean Paul [90] und Göthe [91] es vollwichtig bekunden, überaus nützlich und der baldigsten Ausführung werth. Die naturgemäße Uebung der körperlichen Fertigkeiten muß eben so gut wie die geistige Entwickelung ein Gegenstand der vollkommenen Erziehung sein, und dazu eignet sich nächst einer früherhin schon in Vorschlag [92] gebrachten vernünftigen Gymnastik — die niemals rohe Tölpel und wilde Raufbolde bildet — ganz besonders der Tanz. Dieser ist, wie viele verständige Aerzte — und sogar arge Gegner desselben, so wie er nehmlich heut zu Tage in das Leben tritt — schon hinlänglich dargethan haben, [93] durchaus das beste Mittel zur körperlichen Ausbildung: alle Nachtheile aber, welche durch Uebertreibung in Dauer und Schnelle der Bewegung entstehen, vermeidet, wie man bald einsehen kann, sammt allem etwa möglichen moralischen Gebrechen sehr leicht das sinnige und sittige Tanzlied. Daher bringen wir denn hier dasselbe nicht allein in Vorschlag als zweckmäßiges Bildungsmittel, sondern auch zur Feier harmloser Freuden, zur Würze des ganzen geselligen Lebens. Von einfacher Schönheit der Bewegung, von Anmuth und Grazie ist jetzt im gesellschaftlichen Tanze

89) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Tanzkunst.

90) S. Levana Th. I. S. 200.

91) S. W. Meisters Wanderjahre. S. 161. — Wir verdanken, hier beiläufig zu erwähnen, dem Dichter derselben auch selbst noch ein „Wechsellied zum Tanz." S. Göthe's Gedichte Th. I. S. 19.

92) S. Abhandl. III.

93) Der Tanz in diätetischen Schranken ist ein treffliches gymnastisches Mittel, den Körper zu stärken und den Geist aufzuheitern. Dr. Sponitzer über das Tanzen in pathologischer und moralischer Hinsicht. S. 6.

wenig oder gar nicht die Rede; noch viel weniger aber von deſſen Ausdruck und charaktervoller Bedeutſamkeit. „Wie das Volkslied und die Volksfeſte aus vielen unſerer „Gegenden, wie die Farben aus der Tracht, ſo hat ſich „vielfach der wahre dichteriſche Sinn aus dem Tanze ver„loren; und nachdem man des Allongenperückengeſichts der „Menuetten, des Schlürfens und Schleifens der Polonaiſen „überdrüßig war, wurden die Tänze in neueſter Zeit zur „Parforcejagd, bei welcher Jäger und Jägerin ſich ſelbſt „zu Tode hetzen, die zarten fröhlichen Blüthen im Sturm „der Töne verbleichend hinflattern, und ihrer Zierde be„raubt, welk am Mutterſtamme hinſinken und langſam den „ſchmachtenden Geiſt verhauchen.“ [94] Nur der wilde Neuſeeländer tanzt bloß aus rohem Inſtinkt, der gebildete Europäer ſoll zugleich auch höhern Schönheitsſinn dabei entfalten; wo aber zeigte ſich dieſer wohl in jenem ſtürmiſchen Treiben zügelloſer Luſt? Aus den Bewegungen und Schritten hat der wüſt daher ſchwirrende Taumel längſt alles Maaß und mit demſelben auch jede Schönheit verlernt; und ſie iſt eben ſo wenig zu finden in der bedeutungsloſen Einerleiheit der Gänge und Figuren. Zwei junge Militairs, die meiſtens, wenn auch nicht gerade die beſten, doch wenigſtens die wildeſten Vortänzer ſind, glauben ganz ſicher, die Touren eines gleichförmig dahin ſchleifenden und drehenden Cotillons [95] mit vielem Geſchmack variirt zu ha-

94) Iſidorus Fragmente ü. d. Tanz. Lotosbl. Th. I. S. 251.

95) Höchſter Mannigfaltigkeit und Schönheit iſt der Cotillon fähig, wenn der Reichthum ſeiner Figuren ſeiner labyrinthiſchen Verſchlingungen gehörig entfaltet wird. Man muß dabei nicht in langweiliger Eigerleiheit ſtets nur Gelegenheit ſuchen, paarweiſe zu drehen und zu ſchleifen; Touren und Gänge, denen man ſo leicht eine auf allgemeine Freude Bezug habende ſinnige Deutung geben kann, ſollen anmuthig ſich ſchlingen durch das nationelle Fundament dieſes Tanzes: derſelbe muß nehmlich ſeiner äſthetiſchen Natur nach erſcheinen als eine geiſtreiche Variation des Walzers. Vergebens erheben gegen dieſen die ſtrengen Moraliſten ſchon ſeit ſo langer Zeit nicht ohne allen Grund ihre Stimme, und ſie wird auch ferner ungehört verhallen, denn es iſt derſelbe nun einmal der ächt deutſche mit dem

ben, wenn heute einmal Kreuz, Ronde und Chaine, morgen aber Ronde, Kreuz und Chaine den ewig wiederkehrenden Walzer und Galopp [96] unterbrechen. Niemand verlangt dabei auch weiter von ihnen sinnige Mannigfaltigkeit und Schönheit des Aufführens: wenn der Tanz nur nahe an vier Stunden ohne Unterbrechung währte, so sind die Tänzer und besonders die Tänzerinnen [97] vollkommen befriedigt. Eine junge Dame kann jetzt in der That mit größerem Rechte als jemals einstimmen in Göckings treffliches Lied nach einem Balle, welches höchst charakteristisch also beginnt: „nun ruhet aus ihr stumpfgejagten Füße.“ Der gesellschaftliche Tanz soll zunächst zweierlei bezwecken, nehmlich gesunde Bewegung des Körpers und angenehme Unterhaltung, die natürlich für gebildete Menschen eines gewissen geistigen Antheils nicht entbehren kann. Dieser bestehe also hier entweder in dem mit klarem Bewußtsein dargestellten poetischen Ausdruck des Tanzes selbst, oder auch in der stets mit einem geistigen Vergnügen vereinigten Darlegung nicht zu verwerfender körperlicher Fertigkeit. Ein

---

Volksleben innigst verwachsene Nationaltanz. Als solchen erkennt ihn nächst vielen andern auch Göthe (a. m. Leb. III. 29.), der selbst einst ein höchst rüstiger und geübter Partner dabei gewesen ist; und Isidorus sagt von dem Walzer: „er ist der Himmel mit seinen schwebenden Sternen, kreisend um das Centrum der Harmonie. Kein Tanz vereinigt die besondere und die allgemeine Liebe so innig wie der Walzer: in keinem herrlicher schwebt die vollendetste Figur der Welt, die Kreisfigur, von jedem einzelnen Paare und von der Schwingung Aller harmonisch dargestellt.“ Lotosbl. Th. I. S. 230.

96) Galopp? Welch ein widriger besonders dem andern Geschlechte unpassender Name für einen artigen Tanz, der, sittiger und minder stürmisch dahinschleifend, in dem markirteren Rhythmus seiner Schritte, in dem wechselnden Spiel der Arme, kurz in der erhöheten Grazie der gesammten Körperbewegung dem eigentlichen Walzer so leicht den Rang streitig machen kann, in so fern er nehmlich stets getanzt wird mit Hinsicht auf sittlichen Anstand und auf wirkliche Schönheit der Bewegung. d. V.

97) Aber mit sanft überredender Bitte
Führen die Frauen den Scepter der Sitte — ? ? —
Schiller.

gewisser natürlich nicht übertriebener Grad von wirklicher Kunst schadet dem Tanze auch in seiner ausgedehntesten Anwendung niemals; derselbe wird vielmehr durch den erhöheten ästhetischen Werth zugleich auch leichter in sittliche Schranken gehalten hinsichtlich der Wildheit und der übermäßigen Dauer. Wenn gleich der theatralische Tanz der Franzosen den gerechtesten Tadel verdient, so stehen doch ihre gesellschaftlichen Tänze, gegen die unseren betrachtet, auf einer ungleich höheren Stufe, und es ist zu bedauern, daß sie, verdrängt von der Ungeschicklichkeit der den Ton angebenden Tänzer, stets seltener und seltener bei uns werden. Die letzten Spuren von Ausübung einer schönen Kunst verschwinden nach und nach immer mehr aus unseren Tanzfesten, über welche Karl Immermann so treffend sagt:

Nimmer hab ich die Bälle geliebt, das wüste Geschwärme,
Summende Gassen-Musik, Hitze und Lichter und Staub.
Schau sie dir an, die Damen und Herrn, du findest kein Antlitz,
Welches die Freude erhebt; heiter zu thronen darin;
Sondern sie blicken so trocken und ernst, als trieben sie wahrlich
Nach der Geige Gequick trüb das schwerste Geschäft.

Und welche mächtigen Vorbereitungen zu einem Feste solcher Art? Welch eine Fülle überladenen Putzes und aufgekramten Prunkes, der den Körper, hier zu freiester Bewegung aufgefordert, in engere Fesseln schnürt als sonst. Gefallsucht und lose Coquetterie sind zwei der Hauptgäste auf unseren Bällen, und als thronende Göttin des Festes herrscht, überall hervorblickend, oft in recht kleinlicher Weise die Eitelkeit. Dies ist mehr oder minder das allgemeine Bild der jetzigen Tanzfeste, hin und wieder nur mögen sie wohl von anderer Art sein, was sehr gut möglich ist, [98] die Meisten aber gleichen nur zu sehr jener

98) Aber der Idee nach könnte selbst der gesellschaftliche Tanz von der größten Bedeutsamkeit werden, und die Wenigen, die sich zur Ausführung desselben hingeben wollten, dürften auf den Dank aller Anwesenden sicher rechnen, weil sie ihnen nicht nur schöne Formen zeigen, sondern

flüchtigen Skizze, die in weiterer Ausführung nothwendig noch manchen hier nicht weiter angedeuteten tadelnswerthen Zug erhalten müßte. So ist der Tanz bei uns nur eine frostige öffentliche Lustbarkeit, und wird nie die harmlose Freude, die höchste Süßigkeit des Lebens in einem vertraulichen jugendlichen Zirkel. Solche wahre innere Seelenlust kann nicht Tage vorher bestellt werden durch die Einladungskarte; ungesucht und unvermerkt nur erscheint im frohen Kreise jene belebtere Herzensfreude, die so gern sich vollkommen naturgemäß äußert im sittigen Tanz. Wie aber dieser Freudenfürst gern zur willkührlichen Stunde

höhere Gefühle einflößen würden. L. Bendavid Versuch einer Geschmackslehre. S. 463.

In der That würde der Tanz eine der edelsten Vergnügungen werden, wenn Männer von Genie und Geschmack sich die Mühe gäben, dergleichen bedeutungsvolle Tänze zu erfinden, und eine passende Musik dazu zu componiren, und diess wäre um so viel mehr zu wünschen, da unsere Tänze sich längst von den Moralisten den Vorwurf zugezogen haben, dass sie für die Sitten gefährlich seien. Allerdings kann der Tanz für Körper und Geist gefährlich werden, aber er könnte doch für beide wohlthätig sein. Vieth Encyclop. d. Leibesüb. Th. II. S. 362.

„Ist es weise, in Religionsbüchern das Tanzen schlechterdings zu den sündhaften Vergnügungen zu rechnen? — Diese Frage wirft Martin Ehlers auf in seinen Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen Th. II. S. 45; und die gründlich widerlegende Erörterung dieses Gelehrten, der ernst und reiflich über seinen Gegenstand gedacht hat, sollten junge Theologen doch billig erst lesen, bevor sie ihre obscuren Stimmen erheben gegen den Tanz. Dieselben mühen sich vergebens, die einer harmonischen Ausbildung von Geist und Seele und Leib immer selbstbewußter entgegenstrebende Menschheit umzuschaffen zu lauter amerikanischen Quäkern oder gar zu ostindischen Sauders: ihre unnatürlichen und flachen Eindammungen strömt des physischen Daseins fluthender Lebenspuls danieder, der in jeder Generation immer wieder aufbraust mit jugendlicher Kraft, „frische und frische, neu und neu.“ Der Tanz hat, wie wir gesehen haben, gleich dem Gesange seinen Ursprung in den Tiefen der menschlichen Natur, es erscheint also thöricht, ihn verbannen zu wollen: weise aber ist es, denselben nach dem herrschenden Bildungsgrade des Zeitalters zu veredeln, und dadurch wirksam den möglichen üblen Folgen zu begegnen, die Mißbrauch und Übermaaß so oft erzeugen, mit allen, und selbst auch mit den heiligsten Dingen. — d. V.

erscheint, so haßt er auch den Zwang des Orts: frei von aller äußeren Fessel mag er seine Reigen ausbreiten bald im engeren Stübchen, bald auf blumigem Wiesenplan oder im grünenden Wald; und für solchen ungesuchten Freudentanz eignet sich zunächst ganz vorzüglich das Hyporchema. Ein musikalisches Instrument hat man nicht gleich überall zu Gebot; eine klingende Stimme aber und ein Paar Hände zum lustig begleitenden Taktschlag haben Jung und Alt jederzeit bei sich, das in Frohsinn überwallende Gefühl dazu ausströmen zu lassen im wogenden Tanz. Also nur herrscht derselbe als eigentlicher Freudenbringer, und sendet, jeden kleinlichen Tadel verstummen machend, überall stets Wonne und Glück. Nicht etwa ein heut zu Tage gewöhnliches prunkendes Tanzfest, das übrigens, sobald Anstand und Mäßigkeit dabei herrschen, unser Liedertanz keineswegs verdrängen will, sondern einen solchen Herz und Sinn froh durchbebenden Tanz hat wohl Basedow im Auge, wenn er sagt: „das Menschengeschlecht würde um ein Beträchtliches „glücklicher sein, wenn wenigstens einmal in der Woche in „jeder Familie getanzt würde." [99] Viele andere denkende Männer haben in nehmlicher Ansicht bereits die Wiedereinführung des Tanzliedes gewünscht, das als älteste natürliche Kunstform unsere Barden so häufig angewendet haben, [100] das während des ganzen Mittelalters in Deutschland üblich gewesen, [101] und von dem sich auch hin und wieder noch Spuren finden im deutschen Volk. [102] Vossius ver-

99) Vergl. Vieth a. a. O. Th. II. S. 371.

100) Sämmler von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen a. a. O. S. 528.

101) Um Neujahr z. B. wurden in den meisten Gegenden Deutschlands als ein uraltes Übereinkommniss der vorchristlichen Zeit, Eichenmisteln gesammelt, und zur Verkündigung des frohen Festes in Procession umhergetragen unter Paukenschall, Gesang und Reigen. Vergl. Keysler Antiquit. septentrion. p. 307. In Baiern und Franken hat dieser Gebrauch vorzüglich lange fortgewährt. Aventinus annal. Bojor. lib. III. c. 1.

102) S. Flögels Gesch. d. Hofn. S. 67.
Vieth a. a. O. Th. II. S. 416.

spricht sich von dem neu ins Dasein gerufenen Hyporchema die besten Folgen für Kunst und Leben; [103] der edle Justus Möser wünscht zur Beförderung sittlicher Bildung und zur frischeren Belebung des Landvolks harmloses Spiel und Sang und Tanz; [104] der eifrigste Beförderer des Tanzliedes aber ist von dessen einfachster Natur bis hinauf zur höchsten Kunstform durch Wort und That zugleich der große J. H. Voß. „Wir nehmen uns vor" — so sagt er von sich und zugleich von dem classischen Liedercomponisten Schulz — „vom leichten Volksreigen nach und nach zum „höheren Chortanze fort zu gehen, und in Verbindung mit „einem sinnvollen Balletmeister uns allmählig zu der aus„gestorbenen Kunst des pindarischen und sofokleischen Cho„res hinaufzuschwingen:" [105] und er hat, wie seine vielen vortrefflich gedichteten Tanzlieder beweisen, wenigstens theilweise dieses Vorhaben ausgeführt, das jedoch nicht die gehörige allgemeine Beachtung gefunden hat. — Die verschiedenen Abschnitte der Jahreszeiten, die Segen bringenden Feste der Natur, wie zum Beispiel die Ernte, die Weinlese und andere mehr werden von keinem Volke der Erde ganz gleichgültig vorübergelassen; denn sie fordern ja den mit offenen Sinnen in Gottes Schöpfung lebenden Menschen so dringend auf zu Lust und Freude. Diese Regungen der Seele aber veranlassen im Körper eine eigenthümliche physiologische Veränderung, die Blutwelle rinnt dabei leichter und in regerem harmonischen Takte dahin durch die Adern: ihr Rythmus nun tönt wieder in dem fast unwillkührlichen Streben der Muskeln nach gleicher Bewegung, und reizt auf zum belebenden Tanze der Freude, um gleichsam die wohlthätige Wallung im Innern dadurch zu verdoppeln, und wo möglich noch länger zu erhalten. Die Seelenlust strömt dabei zugleich aus durch Ton, jauchzt auf, singt; und so einen sich Gesang und Tanz so innig und natür-

103) P. Vossii de poematum cantu et viribus rhythmi. p. 135.
104) J. Möser patriotische Fantasien Th. IV. S. 51.
105) J. H. Voss sämmtl. Ged. Th. V. S. 309.

lich, daß man Mühe hat sich eine Versammlung wahrhaft froher tanzender Menschen vorzustellen, die nicht zugleich auch das muntere Lied damit verbinden. Zu solcher dergestalt hervorströmenden Freude nun ruft zunächst die Lust und Feier der äußeren Natur so gern die mit regerem Sinn für dieselbe begabten Völker; mit lustig aufgeführtem Tanzliede feiern die Letten sogar in ihrem schon freudeloserem Himmelsstrich noch jährlich die Ernte; [106] der grünende Rasen des jungen Frühlings ruft die Bewohner Siebenbürgens hinaus zum frohen Liedertanz; [107] durch diesen feiert der Franzose noch heute an vielen Orten das Fest des Wonnemonds. Die Maientänze oder Trimasots standen einst in Frankreich im höchsten Ansehen. Unter Aufsicht der älteren Personen, und sogar der Behörden wie zum Beispiel des Schultheiß, [108] vor dessen Thür bei dieser Gelegenheit ein junger Baum feierlich eingepflanzt zu werden pflegte, erschien das junge Landvolk mit grünen Zweigen bekränzt, und hielt seinen Freudentanz unter Absingung eines uralten Tanzliedes, [109] dessen Refrain zum Beispiel unten verzeichnet steht. [110] — Also feierten und feiern noch heut die meisten Völker Europens in naturgemäßer Weise die Feste des Jahres: sollte denn der die Natur so tief und sinnig erfassende Deutsche allein dieser schuldlosen Lust entbehren? Wird der Rasen um die Frie-

106) G. Merkel die Letten in Liefland S. 56.

107) F. J. Sulzer Gesch. d. transalpinischen Daciens. Th. II. S. 415.

108) Hist. univ. des Theatres. T. V. p. 117.

109) Bemerkenswerth ist es wohl, daß der Gebrauch der Tanzlieder sich besonders in den mittäglichen Theilen von Frankreich und zwar ganz vorzüglich in der Gegend von Marseille findet, welches bekanntlich eine griechische von den Phoceern gestiftete Colonie ist. — Der älteste französische Reigengesang nebst beigedruckter Melodie ist zu finden bei la Borde, essai sur la musique ancienne et moderne. T. II. p. 134.

110) C'est maye la mi-maye
C'est le joly moys de maye aux trimasots. — Roquefort Glossaire de la langue romaine. T. I. p. 540.

denkeiche unſerer Dörfer nimmer berührt werden vom hüpfenden Fuße ſingender Schnitter? Soll an dem heiteren Kelterfeſte das Tanzlied nimmer wiederhallen in unſren rheiniſchen Bergen? Wird der Städter — deſſen weſentlichſter Genuß bei Landpartheien jetzt meiſtens noch im Eſſen und Trinken beſteht — nimmer das Bedürfniß fühlen, im Schooße der freien Natur ſchuldlos und froh umher zu hüpfen und zu ſingen gleich den Vöglein im Gezweig? Wird der nachſtehende Frühlingsreigen, den Voß, wie er ausdrücklich ſagt, für eine gebildete Geſellſchaft im Grünen ſo trefflich gedichtet, nimmer ertönen zu allgemeiner Luſt und Freude?

Jünglinge und Mädchen.

O wie im May die Natur ſich verjüngt!
Jugendliche Luſt und Geſang erwachet!
Singt Melodien, wie die Nachtigall ſingt;
Tanzet, wie das Reh im Hayn, und lachet!
Schatten umhüllt
Sonniges Gefild;
Blumen ſind entblüht, und die Knoſpe ſchwillt.

Die zuſchauenden Alten.
(Der Tanz dauert fort.)

Wir Alten trinken, grün umſchattet,
Und ſchaun der Jugend Frühlingstanz.
Wir tanzten gern; doch Tanz ermattet.
Den Wein bekränzt ein Veilchenkranz.

Die Jungen.

Trinkt in der Laub', und betrachtet den Tanz,
Fröhlich im Geſicht, und verjagt die Falten!
Hold iſt der Wein im violigen Kranz;
Holder iſt die Braut in dem Kranz, ihr Alten!
Fröhlich und jung
Hebet ſie den Sprung;
Fröhlicher entſchwingt ſich des Tanzes Schwung!

Die Alten.

Schön tanzt die Braut auf weichem Graſe,
Und ſchön wie Silberklang ihr Laut!
Uns reizt der kühle Wein im Glaſe;
Doch mehr im Veilchenkranz die Braut.

Die Jungen.

Hann und Gefild' in des Frühlings Wehn
Blühet und bewegt ſich im Tanz, und ſäuſelt!
Schaut in der Luft, wie die Wölkchen ſich drehn!
Schauet in den Bach, wie die Flut ſich kräuſelt!
Wehend beſtreun
Schatten euch den Wein;
Wehender und friſcher den Frühlingsreihn!

Die Alten.

Ja, Laub und Gras und Blume bebet,
Und ſäuſelt ſanft im Frühlingshauch.
Ihr Burſch' und Mädchen, ſingt und ſchwebet!
Ihr ſeid ja Frühlingsblumen auch!

Die Jungen.

Tanzmelodien von der Lerch' in der Luft
Tönen, und im Hayn von den Nachtigallen!
Tanzend verſtreun auch die Blüthen den Duft;
Tanzend noch entwehn ſie dem Baum, und fallen!
Mädchen, euch blüht
Jugend; ſie entflieht:
Aber ſie entflieh' euch im Tanz und Lied!

Die Alten.

Zwar tanzlos ſchauen wir, doch ſingend,
Der Jugend Tanz aus kühler Ruh,
Durch Wein und Anſchaun uns verjüngend,
Und rufen euch ein Bravo zu.

Die Jungen.

Fall' auch die Blüth'; o du Sommer, du färbſt
Saftige Morell' und geſprengte Pflaume!
Prangt doch die Birn' und der Apfel im Herbſt,
Pfirſich, Apricoſ' und Brunell' am Baume!
Jugend, wir ſehn
Heiter dich verwehn;
Zeitige die Frucht nur geſund und ſchön!

Die Alten.

O junger Fraun und Männer Blüthen,
Wir haben gern euch aufgemerkt!
Was abblüht, wird euch Frucht vergüten:
Sie blüht und duftet auch, und ſtärkt!

Die Jungen.

Rasch denn zu Tanz und Gesang uns ertönt!
Rascher, o Schalmeyn, und ihr hellen Geigen!
Jünglinge hebt und die Mädchen verschönt
Fröhlicher Gesang in dem Frühlingsreigen!
Fröhlich vom Schmaus
Ruhen wir dann aus,
Gehen dann selbander vergnügt zu Haus!

Die Alten.

Rothwangig Mädchen, komm und setze
Dich erst ins kühle Dunkel hier!
Hör' an des alten Manns Geschwätze
Und ruh' ein wenig neben mir!

Schreiten wir nun nach so mannigfacher Aufforderung zur Wiedereinführung des Hyporchema weiter fort zu dessen eigentlicher Theorie, so zeigen sich uns dabei zunächst drei verschiedene Arten der Aufführung, welche einen bedeutenden Einfluß haben auf die Composition des Reigengesangs. Es sind nemlich die Tänzer möglicher Weise zugleich auch die Sänger: in diesem Fall kann dieselben zwar höchster Frohsinn beleben, hinsichtlich der Kunst werden aber, wie bereits früher angedeutet ward, ihre also verbundenen Leistungen keiner sonderlichen Erwähnung verdienen. In einer zweiten Form wechseln die Chöre der Tänzer und Sänger sich gegenseitig ab; dabei kann zwar schon mehr in den einzelnen Künsten geleistet werden, doch wird zum Beispiel der Gesang nach erschöpfendem Tanz ebenfalls noch nicht sonderlich ausfallen in mehr artistischer Würdigung. Bei einer dritten Art der Aufführung begleiten die Sänger — vielleicht ältere oder gerade nicht eben tanzlustige Personen — den Reigen entweder sitzend ohne allen Tanz, oder sie umkreisen doch nur im einfachsten rythmischen Gange, der dem Gesang nicht weiter hinderlich ist, zu Zeiten die freier hüpfenden Tänzer, die dagegen nur bei den bedeutungsvollen Schlußzeilen der Gesangstrophen mit einstimmen in den allgemeinen Freudechor. Diese Art der Aufführung ist wohl unbezweifelt die vollkommnere, die auch Voß bei der Dich-

tung seiner Reigengesänge meistens im Sinn gehabt zu haben scheint. Eben so auch Salis in seinem trefflichen Liede zum Rundetanz: [111])

Auf! Es dunkelt;
Silbern funkelt
Dort der Mond ob Tannenhöhn!
Auf! Und tanzt in froher Runde;
Diese Stunde
Dämmert unbewölkt und schön!

Im Gewässer
Strahlen blässer
Felsen, deren Roth verblich;
Und mit dunkelm Violette
Malt die Kette
Schroffer Schneegebirge sich.

Hüpft geschwinde
Um die Linde,
Die uns gelbe Blüthen streut.
Laßt uns frohe Lieder singen,
Ketten schlingen,
Wo man traut die Hand sich beut.

Also schweben
Wir durch's Leben,
Leicht wie Rosenblätter hin.
An den Jüngling, dunkelts bänger
Schließt sich enger
Seine traute Nachbarin.

Betrachten wir nun zunächst besonders die Dichtung des Tanzliedes, so muß dasselbe vor allem nicht etwa nur durch das

111) Abendliche zu heiterem Gesange aufgeführte Zirkeltänze um Bäume auf Kirchenplätzen und Promenaden sieht man noch jetzt hin und wieder in den Städten und Dörfern des Waatlandes, besonders längs den Ufern des Genfersees. Hier hat auch die Abendbeleuchtung so ganz jenen eigenthümlichen Farbenton, dessen in der zweiten Strophe gedacht wird: wahrscheinlich also hatte Salis bei diesem Liede die daselbst herrschende Sitte im Sinn, die er durch mehrere sinnig gedichtete Reigengesänge weiter zu verpflanzen strebte in die deutsche Heimath. d. V.

Wort auffordern zu Lust und Reigen; der Genius der Freude und des Tanzes vielmehr rede durch sich selbst aus jedem einzelnen Verse, wie dieses so wahrhaft der Fall ist in jenem unvergleichlichen Frühlingsreigen. Die Dichtung möge ferner nicht zu lang sein, und sich vor allem bewegen im mannigfachsten und belebtesten Silbenfall. Die Reigengesänge unseres Voß haben alle Maaße vom einfachen Trochäus bis hinauf zum Choriambus und Päon, und dieselben sind oft angewendet mit charaktervollster Bedeutsamkeit. So zum Beispiel springen in seinem Freudentanze die Mädchen lustig einher zu hüpfenden Anapästen, indeß die Weiber sanfter dahinschweben zum gemäßigten Gange des Doppelchoreos.

Die Mädchen.

Mit heran in den Tanz,
Wer den jugendlichen Kranz
Unverfälscht auf dem Scheitel bewahret!
Mit heran! wir verstehn,
In dem Reigen uns zu drehn,
Wie er mischt, wie er trennt, wie er paaret.

Die Weiber.

Sacht ihr Kinder!
Tanzt gelinder!
Schaut auf unsern Ehrentanz!
Unsre Hauben,
Mögt ihr glauben,
Sind so gut wie euer Kranz. u. s. w. —

Die Refrains, in welche auch die Tänzer gern mit einstimmen, müssen kurz und kraftvoll bezeichnend sein; am besten werden sie wohl aus gleichmäßigen Wiederholungen bestehen. So läßt zum Beispiel Voß in seinem Pfingstreihen zwischen jeder Strophe folgenden Chor wiederkehren:

Im Maien
Am Reihen
Da freun, da freun
Sich hüpfende Knaben und Mägdelein.

Nach ähnlicher Ansicht von dem Bau des Tanzliedes gestaltete auch Salis den letzten Vers jeder Strophe in seinem Maireigen:

Singt der Wonn- und Blüthen-Zeit
Pflanzt die grünen Mayen!
Selig, wer des May's sich freut,
Wie uns die Natur gebeut,
Zu Zweyen! zu Zweyen! zu Zweyen!

Zu der Tänze Melodey
Wirbelt das Gestäude;
Waldgesang und Dorfschalmey
Jubeln, Pflicht und Weisheit sey
Die Freude, die Freude, die Freude!

Kränzt Verlobte, kränzt das Haar
Froh mit Myrthenzweigen!
So, wie bald am Brautaltar,
Steht hier Alles, Paar und Paar,
Im Reigen! im Reigen! im Reigen!

Amor läßt am Mayenfest
Jede Sprode küssen!
Philomele baut ihr Nest;
Alles Holde liebt und läßt
Sich küssen! sich küssen! sich küssen!

Sehr passend sind in solchen Schlußversen auch bloße an sich bedeutungslose Laute, die nur überhaupt die freudige innere und äußere Bewegung malen. In dem Heureigen von Voß schließt zum Beispiel jede Strophe etwa in folgender Weise:

Wir Mäher, Dalderaidei!
Wir mähen Blumen und Heu!
Juchhei!

Dergleichen bloße Klangwörter finden sich nicht selten auch schon im Alterthume; man denke nur an das in den Hauptabschnitten der Psalmen so häufig wiederkehrende Wort Sela. Herder meint zwar, daß es wahrscheinlich nur die Stelle bezeichnet habe, wo der Takt des Gesanges

verändert oder in eine andere Melodie übergegangen ward; was aber thäte das Sela alsdann am Schluß, wie zum Beispiel gleich in dem dritten und neunten Psalm? — Auch die Griechen bedienten sich solcher nur Bewegung oder Ton nachahmender Laute; wir finden dieselben unter andern in dem nur aus zwei Versen bestehenden Päan, den Archilochus für die olympischen Feste gemacht hatte auf ihren Stifter und dessen Waffengefährten; derselbe lautet nehmlich:

O Siegesfürst, sei uns gegrüßt, o Heracles! — Tenella!
Du selbst und auch Jolaos, beide speerberühmt. — Tenella!

Dieses Klangwort [112]) begleitete wahrscheinlich nach Absingung der kurzen Verse in mehrfacher Wiederholung der Flöten fortschallende Melodie. Einfach wird diese, gleich der mimischen Bewegung, die diesem Päan etwa vergesellschaftet war, nur gewesen sein: leicht und natürlich sei denn auch, und singbar von allen Stimmen, die Weise des Tanzliedes. Jung und Alt, Mann und Weib sollen dasselbe singen können ohne Unterschied; daher bewege sich die vom schönen Fall des Rhythmus belebte Melodie nur in dem Umfang einer Octave oder höchstens einer Decime, denn bis zu dieser reichen mit Leichtigkeit wohl auch die ungeübtesten Kehlen jeder Art. Ferner sei der Reigengesang stets nur zweistimmig, und zwar schreite die begleitende Sekunde so einfach fort, daß auch die minder ausgebildete Stimme sie mit Leichtigkeit treffen könne: der vierstimmige Satz wäre allerdings schöner, derselbe würde aber, indem er wegen seiner höheren Kunst schon viel

112) Die eigentlichen Träger jedes Freudenrufes sind aus natürlichen Ursachen die beiden höchsten Vocale E und I; es ließen sich daher von solchem Gesichtspunkt aus mancherlei Bemerkungen machen über die so tonverwandten Klangwörter Sela und Tenella, die, verglichen mit anderen Empfindungslauten wie z. B. Elelen, Eheu u. a. m., vielleicht zu beachtenswerthen Erörterungen führen könnten über die ursprüngliche Aussprache der Buchstaben. d. V.

ſchwieriger zuſammen zu bringen iſt, nur ein weſentliches Hinderniß ſein für die allgemeine Verbreitung des Tanzliedes. Daſſelbe muß endlich, da es ja eben in jedem heiteren Augenblick ſonder künſtliche Vorbereitung die ſittige Freude in das Daſein rufen ſoll, componirt ſein ohne alle Inſtrumentalmuſik: die einzige Begleitung deſſelben ſei der rhythmiſche Schlag der klatſchenden Hand, der taktmäßige Schall des Erntegeräths oder andern dem Tanze charakteriſtiſch beigeſellten Werkzeugs. Voß kennt ſehr wohl das Wohlbehagen, welches in ſolcher Weiſe die Hervorbringung des Rhythmus ſo natürlich verurſacht; er wendet daher dieſe Art der Begleitung auf alle nur mögliche Weiſe an. Eines ſeiner Tafellieder hat den Refrain: „friſch, trommelt auf dem Tiſch;“ und in ſeiner Idylle „die Freigelaſſenen“ heißt es bei der Einübung eines unter Tanz abgeſungenen Erntelieds:

Wir kranztragendes Paar, das merke dir, ſingen den Vorſang;
Daß du morgen die Weiſ' in der Kürbislaube mir lerneſt.
Jegliche Hälfte vom Vers wird denn mit voller Muſik laut
Wiederholt, und im Takte die Senſ' und die Harke geſchlagen;
Dann in das Nachſpiel tönet noch Luſt, hellkreiſchender Jubel,
Eigenes Erntegetön. 113)

Der lautere Frohſinn ermuntert zunächſt zu hüpfendem Sprung, das ſinnige Wort dagegen verlangt mehr die deutungsvolle Gebehrde; nachahmend alſo ſei vor allen Dingen des Reigengeſanges begleitender Tanz: die Bedeutung allein verleiht demſelben erſt höhere Schönheit der Bewegung, und verurſacht zugleich des Tänzers höchſte Luſt. Die Garbenbinderin, die mit wogender Schwingung

113) Dieser Stelle folgt nunmehr ein sehr schöner Erntereigen. Sämmtliche andere von Voſs gedichtete Tanzlieder sind noch: Heureigen, Reigen „sagt mir an was schmuzelt ihr u. s. w.“, Pfingstreihen, Frauentanz, Frühlingsreigen, Brauttanz, Winterreigen, Brauttanz vor dem Rütteleihn, Friedensreigen. Sie finden sich alle beisammen in seinen sämmtlichen Gedichten Th. IV. und V.

der Arme die Aehrenbündel aufzuschichten scheint, der Schnitter, der mit starkem Hieb die Sense zu schwingen nachahmt; Beide werden unfehlbar hohe Freude empfinden bei dem vom lebendigsten Rhythmus beseelten Spiel jener Verrichtungen, die sonst ihnen nur schwere und mühevolle Stunden verursachen. Gern und willig lassen sie gewiß diese mimischen Handlungen abwechseln mit Sprüngen und Schritten, welche übrigens durch die in den Tanz verflochtene Darstellung ebenfalls leicht eine gewisse inhaltvolle Bedeutsamkeit erhalten können. Zwei Mängel besonders muß bei der Begleitung des Reigengesanges der Tanzschritt zu vermeiden streben, und diese sind: gänzliche Charakterlosigkeit und allzu künstliche Schwierigkeit; jene führt nothwendig auf die Dauer zur Langenweile, diese dagegen hemmt die allgemeinste Verbreitung des Hyporchema. Dieselben Gesetze gelten auch für die Tanzfiguren; sie müssen den Reigen beleben durch leichte Mannigfaltigkeit, die bald einzelne Paare, bald die eine Hälfte, bald den gesammten Tanzchor versetzen in eine lustige Thätigkeit. Denken wir uns zum Beispiel einen Tanz der Krieger, welche, die blitzende Stahlbraut an der Linken, auf schwellendem Rasen die müßige Abendstunde des Kriegslagers feiern durch Gesang und Reigen, so könnte zuerst die große Ronde ihnen ein natürliches Bild sein der Einheit und Einigkeit. In der Figur der Kette oder Chaine reichen darauf die Einzelnen sich brüderlich die Hände zum ernsten Werk, dessen ergetzende Nachahmung alsbald beginnt. Die Schwerter werden entblößt, und in klirrendem Takte bald zu einzelnen Paaren, bald in Masse gegeneinander geschlagen, daß blitzende Funken entsprühen; künstliche Märsche, die Alle bewegen, wechseln ab mit lauerndem Schleichen und Spähen des Einzelnen; man retirirt, man avancirt, bis endlich der allgemeine laute Siegsruf begleitet wird von hüpfendem Freudentanz. Ließe sich, so fragen wir hier den Menschenkenner und besonders noch den philosophischen Taktiker, durch die Einführung solcher nationellen Waffentänze —

die ja die älteſte Reigenluſt der Deutſchen waren, [114] und deren Spuren ſich zum Beiſpiel in den heſſiſchen Schwerttänzern [115] bis beinahe in die neueſten Zeiten hin erhalten haben — nicht unvermerkt recht günſtige Wirkungen hervorbringen auf die Krieger, ſowohl in Hinſicht der vermehrten körperlichen Gewandheit, als auch der innern Stimmung? Bei dem Geſange zu ſolchen militairiſchen Freudentänzen finden die vorerwähnten Klangwörter aller Art eine höchſt zweckmäßige Anwendung; ſie beleben denſelben weſentlich, und beſtimmen gewiſſermaßen den Rhythmus, den der Dichter hier ſchon zum größten Theil durch einen höchſt kraftvollen Versbau dem Muſiker und Tänzer vorſchreiben muß. Auch die in der muſikaliſchen Poeſie bisher noch ſo wenig beachtete Melodik der Vokale wird gerade hier ganz beſondere Berückſichtigung verdienen; die einzelnen Selbſtlauter ſind für ſich allein betrachtet bereits von charaktervollſter Bedeutſamkeit, und es iſt daher gar nicht gleichgültig für die Seelenſtimmung, auf welchem Vokal ein Klangwort oder eine Interjektion ausklingt. [116] Die Componiſten, zum größten Theile unbekannt mit den tieferen Seelenbeziehungen der Grundlaute, verlangen in

114) Tacitus de mor. germ. cap. 24.

115) S. Flögel am zuletzt angef. O. S. 67.

116) Bernhardi sagt unter andern von dem Klang der Vocale bei Erwähnung einer vornehmlich darauf begründeten Versform: „man sieht sehr bald, dafs die Assonanz, musikalisch angesehen, dasjenige ist, was man den Ton eines Musikstückes zu nennen pflegt, und dafs, weil es für den Dichter kein absolutes Gesetz giebt, sondern er dies jedesmal erst als ein individuelles aus dem individuellen Stoffe erhält, hiebei, besonders in nicht classischen Formen, mannigfaltige Freiheiten und Abwechselungen erlaubt sind. So kann man die Assonanz durch kürzere Gedichte durchgehend fassen, so im Alarcos S. 51, wo folgende durchgehende Assonanzen sich hinter einander finden, E, U, O, A, bis er in Reime auf Au und Ei übergeht. Durch dieses treffliche Arrangement ist der ganze Monolog ein furchtbares und schreckliches Concert geworden, dessen grausende Töne, durch die Trimeter, und die männliche Endung derselben, die durch Ausschluſs gleitender Wörter immer erreicht ist, noch vermehrt wird.“ Sprachlehre Th. II, S. 406.

dieſer Hinſicht weiter nichts von dem Dichter, als nur den recht häufigen Gebrauch des Vokals „A,“ [117] weil dieſer natürlich am meiſten geeignet iſt, ihre ſchwierigen aber häufig ganz ausdrucksloſen Paſſagen ſangbar zu machen. Einigermaßen iſt nach der Anwendung dieſer hier nur flüchtig berührten muſikaliſchen Geſetze geſtrebt in folgendem Schwertreigen deutſcher Krieger.

∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —
∪ ∪ —
⏑ ∪ —
∪ ∪ —
⏑ ∪ —
— — ∪ ∪ —
— — ⏑ —
— — ⏑ —
— —

Kameraden! friſch zu dem Tanz herbei
Mit dem Liebchen, dem trauten im Arm;
Unter Freudengeſang, Trala La! Juchhei!
Wird es uns um das Herz ſo warm.
Her die Hand!
Knüpft das Band,

117) Göthe wendet in ſeinen muſikaliſchen Dichtungen häufige Klangwörter an, bei denen er alle Vocale ohne Ausnahme höchſt charakteriſtiſch gebraucht; z. B.:

Im Nebelgeriesel, im tiefſten Schnee,
Im wilden Wald, in der Winternacht,
Ich hörte der Wölfe Hungergeheul,
Ich hörte der Eulen Geſchrey:
Wille wau wau wau!
Wille wau wau wau!
Wito hu! — u. ſ. w. Zigeunerlied.

Und im Kreis
Tanzet leis':
Trala! Lala La! 119)
Bumbum! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali! 119)

Nur hervor du liebliche Heldenbraut,
Mußt entscheiden dich munter und schnell;
Bald o Liebchen werden ja wir getraut:
Sehr! da strahlt sie vor Freuden hell. 120)
Wie sie lacht!
Wie es kracht!
Wie sie schwirrt,
Daß es klirrt:
Trala! Lala La!
Bumbum! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali!

Schmucker Brautkranz ziert bald die Locke dir,
Von dem hellsten Purpurschein;
Denn nur Rosen blutroth schimmern hier,
Ha! wie wird solche Zier dich freun.
Liebchen wir
Halten hier
Dann im Glanz
Hochzeittanz;

---

118) Diese Laute werden wenigstens durch acht volle Takte fortgeführt unter frohem Tanz, dessen Bewegung aber sich mildert bei den folgenden Tonbildern, die meistens nur begleitet werden von charactervoller Bewegung am Ort. d. V.

119) Der erste und dritte Ruf ist ein Klangwort, das den Schall des Krieges nachahmt; es wird von der einen Hälfte des Chores gesungen, indefs der andere Theil durch bekannte Interjectionen den Schlachtenton mit antwortendem Jubel begrüfst. Der fünfte Ausruf, der in wachsender Lust auf den Freudenlaut I schliefst, vereint, lange ausgehalten, endlich wieder mit energischer Wirkung den gesammten Chor. d. V.

120) Diese Strophe wird zunächst an das nunmehr entblöfste Schwert gerichtet; den letzten Theil derselben begleitet darauf stets rhythmischer Schall der Waffen, die zu Paaren gegen einander geschlagen werden. d. V.

Trala! Lala La!
Bumbum! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali!

Tapfre Streiter knüpfen so treu das Band,
Kriegers Eh' auch der Tod nicht trennt;
Unser Liebchen hält noch die kalte Hand,
So ein Lied das den Reigen kennt.
Ha! wie schön
Anzusehn
Ist die Braut,
Tanzt sie laut:
Trala! Lala La!
Bumbum! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali!

Doch entrafft uns nicht schöner Tod im Krieg,
Stehn geschmücket mit grünem Kranz,
Wir einst froh nach mühsam erfochtnem Sieg,
Brüder, dann o wie schallt der Tanz!
Hopsa sa!
Seht doch da,
Liebchen springt,
Brüder! singt:
Trala! Lala La!
Triumph! Halloh!
Trarah! Juchhe!
Trali!

Jedes wirkliche Lied kann seine möglichste Wirkung erst thun, wenn es gesungen wird; wo die Dichtung schon für sich allein genügt, da ist, genau genommen, die musikalische Komposition überflüssig: eben so nun kann ein eigentliches Reigenlied nur gewürdigt werden in der hinzugedachten Begleitung von Gesang und Tanz; wenn es diese beiden Schwesterkünste nur wirksam anregt und belebt, so entspricht es in dieser zwiefachen Relation vollständig seiner wahren ästhetischen Wesenheit. Das vorstehende Tanzlied betrachte man übrigens nur als ein Schema, durch welches gezeigt wird, wie des Dichters kräftiger

Rhythmus, der ja hier die energische Einheit des dreifachen Kunstvereins bilden soll, dem Musiker wie dem Tänzer vorarbeiten kann; ja wie er diese sogar völlig zu beherrschen vermag in ihrem Gang und Schritt. Unser Schema fordert, laut gelesen, geradehin auf zu Gesang, und zwar zur Composition im kräftig bewegten Zweivierteltakt, bei dem hier der gute Takttheil stets sich kund thun wird durch den kräftigsten belebenden Accent. Auch die Melodie ist, wie man leicht bemerken kann, dem Komponisten gewissermaßen schon vorgeschrieben: die fünf schließenden Klangwörter zum Beispiel steigen bei wachsender Lust stets aufwärts in der natürlichen Skala der Vokale „U, O, A, E, I;" die Melodie des Gesanges wird daher gleichfalls hinauf müssen, über welchen Zwang, da die Höhe an sich der charakteristische Ton der Freude ist, der denkende Componist nicht weiter ungehalten sein wird. In solcher Weise mögen denn berufnere Sänger eine Reihe von Tanzliedern schaffen für Jung und Alt, [121] für die gesonderten und vereinigten Geschlechter, und endlich sogar, wie hier zur Ergötzung der Krieger, noch für andere etwa dazu geeignete einzelne Stände. Leibnitz sagt: „ich glaube, daß „Dichter sich nicht besser verdient machen können, als „wenn sie edle Freuden des Gemüths dem Volke einsingen „und einprägen;" und dazu bietet denn auch das Hyporchema eine ganz besonders günstige Gelegenheit. Die wahrhaft genialen Schöpfungen auch in dieser von den Schwesterkünsten so abhängigen Dichtungsform werden sicher ihre verdiente Würdigung finden bei den Kunstverständigen; gegen die Meinung Anderer aber, die vielleicht die ganze Idee der allgemeineren Verbreitung des Tanzliedes mit nichts bedeutender Geringschätzung betrachten mögen, steht hier ganz passend der Ausspruch eines edlen

121) Wir müssen es auch für möglich halten, dafs sowohl für die Jugend, als für das reifere Alter, Tänze von allerhand Art zu erfinden wären, die in der Ausübung als wirkliche Übungen in edlen Empfindungen anzusehen wären. Sulzer Th. d. sch. K. Art. Tanz.

Weisen, welcher sagt: „dem Schönen ohne Begriff und „Zweck, dem Spiel mit Empfindungen oder Phantomen „zur Zeitverkürzung und langen Weile, was gebührt ihnen „anders als Verachtung? Kultivirende Künste aber, mit „Ernst und anwendendem Verstande behandelt, kann nur „der Thor verachten.“ [122] —

Untersuchen wir nunmehr in genauerer ästhetischer Würdigung die Verbindung der drei Schwesterkünste, so zeigt sich zunächst, daß der Verein von Gebehrde, Ton und Wort beruhe auf die Verknüpfung ursprünglich natürlicher sichtbarer und hörbarer Zeichen mit willkührlichen hörbaren Zeichen: diese aber, nehmlich die Wörter leisten in solcher Vergesellschaftung, zum Theil wenigstens, Verzicht auf eine tiefere Ideengestaltung; sie suchen vielmehr hier nur vorzugsweise auf die Empfindung zu wirken durch den als ein natürliches Mittel des Ausdrucks zu betrachtenden allen drei Künsten gemeinsamen Rhythmus. Plutarch vergleicht in dieser Verbindung das dichtende Wort sehr treffend mit den Linien der Malerei, die nur den äußeren Umriß der Figur machen; [123] Farbengebung und Schattirung fügen sodann die beiden andern Künste erst hinzu. Solchem Verein nun wird von einem unserer gelehrtesten Kritiker, der die verschiedenen Kunstverbindungen genau untersucht, [124] mit Recht eine hohe ästhetische Kraft zugeschrieben; und viele andere gründliche Kenner der schönen Künste, wie zum Beispiel Engel, [125] beklagen deshalb ihre gänzliche Trennung. Mögen jene Künste doch immerhin meistens auf einsamer Bahn ihrer Vollendung — jedoch nicht ihrer Ueberkünstelung — entgegen wallen; nur zu Zeiten, nur dann und wann einmal wünschen wir zur Freude der Menschheit und zu ihrem

122) Herder. Kalligone Th. III. S. 251.

123) Plutarch. Sympos. lib. IX. quaest. 15.

124) Lessing. Laocoon S. 282.

125) Brown beklagt es, daſs man die verschiedenen energischen Künste in der Ausübung getrennt hat; ich meines Theils beklage es nicht weniger. Engel. Mimik Theil II. S. 156.

eigenen wahrhaft naturgemäßem Fortschreiten den Verein der drei rhythmischen Künste. Herder sagt: „es muß einen „Punkt der Zusammentreffung zwischen ihnen geben, der, „wenn er meisterhaft erreicht wird, nothwendig von der „größesten Gewalt sein dürfte. Er wirkt nehmlich auf alle „sinnliche Kräfte, er schleicht zur Seele oder bestimmt sie „durch alle Organe; er trifft das sensorium commune, „in dem Bilder, Töne, Empfindungen und Bewegungen „schlafen, und rührt dasselbe als eine Harmonie überir„discher Naturen." [126] Und eine Kunstverbindung von solcher Energie sollte für immer aus der Reihe der ästhetischen Leistungen geschieden, sollte ihrer angestammten Herrschaft über die Gemüther auf ewig verlustig gegangen sein? Nein! so sehr entfernt von allem Natürlichen ist der Mensch noch nicht, daß man an der erfreulichen Wiedervereinigung jener Künste zu zweifeln Ursach hätte. Mag auch unseren ungeübten Sinnen, meistens nur gewohnt an der Verfolgung einzelner Kunstsphären, es Anfangs schwer werden, so vielerlei Dinge zu einer einzigen augenblicklichen Empfindung zusammen zu binden; so ist dennoch das Geschlecht in dieser Hinsicht höchstens nur verwöhnt, doch aber dem Schönen dieser Kunstverbindung durchaus nicht ganz entwöhnt. Wo aber, in welchen Gebieten äußert zunächst die Kraft jenes Vereins sich am stärksten? „Drei „Regionen" — sagt Herder — „sind insonderheit, in denen „Wort und Ton und Gebehrde mit einander innig ver„bunden auf's stärkste wirken, das Reich der Andacht, der „Liebe und der mitwirkenden Kraft;" [127] wir fügen noch eine vierte hinzu: die wahrhafte das ganze Sein durchbebende Freude eines jugendlich kräftigen Geschlechts. Die Andacht, sobald sie ihren Cherubimsflug hoch hinauf zu schwingen beginnt über alle Sinnenwelt, entsagt sich natürlich der Schwesterkünste dreifachem Verein; dieser gehört

126) Herder. Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange.

127) Kalligone Th. II. S. 165.

nur dem feierlichen Cultus solcher Völker an, die noch in glücklicher Kindheit ruhen am Busen der Natur. Diese erscheint ihnen gleichsam als die Gottheit selbst; deren Schönheit strahlt sie an, die Wonne des Daseins in derselben durchbebt sie: und so ertönt von der begeisterten Lippe nur unter heiterem Freudentanz ihr Hallelujah. — Die Liebe, dieses beseligendste aller Gefühle, für deren überwältigenden Ausdruck die Sprache allein im Glück zu arm ist, wird des Vereins jener Künste nimmer entbehren mögen bei regsameren Freudenvölkern. Der heitere Neugrieche singt meistens nur unter Tanz von der Macht der Liebe, und eben so auch der ernstere Spanier. Zum schwebenden Fluge seiner seelenvollen mimischen Tänze ruft derselbe auf blumigem Rasen sein Liebchen nur unter munterem Sang; seine wonnigen freudetrunkenen Seguidillen, die als eigentliche Tanzlieder nie ohne diese Begleitung ertönen, verknüpfen oft in den reizendsten Bildern Leben und Glück, Liebe und Natur. Zu näherem Belag möge wenigstens eins dieser sinnvollen Lieder hier eine Stelle finden in Meisels wörtlicher Uebertragung.

Liebe wächst der Pflanze gleich
In dem Herzen auf.
Zärtlichkeit giebt Wachsthum ihr,
Kälte dörrt sie aus.
Wenn sie Wurzel schlug,
Trennt, wer sie vom Boden reißt,
Auch der Seel ein Theil.

Einen Blick hab' ich gesä't
Und ein Wunsch keimt auf;
Eine Hoffnung ist erblüht,
Neigung wuchs daraus.
Glücklich ist wer sä't,
Wenn zuletzt für seine Müh
Erndt ihm wird gewährt.

Einst aus einem Weinberg schrie
Mir ein Wächter zu:

Doch gelesen hatt' ich schon
Längst in guter Ruh.
Früher müßt ihr schreien
Mein Gevatter, rief ich ihm
Soll's zu spät nicht sein.

Mägdlein, auf den Lippen hast
Du zwei kleine Nelken:
Gieß mit frischem Wasser sie,
Daß sie nicht verwelken.
Oder willst du mir
Es gestatten so, dann begieß' ich
Sie, mein Liebchen dir.

Liebe also äußert in Landen ewiger Maienmonde voll Blüten und Düften, voll Tönen und Minnesang ihre durchbebenden Wonnen so gern in der Schwesterkünste heiterem Verein: erkennbarer und allgemeiner sind aber noch dessen Wirkungen in der zunächst genannten Region der mitwirkenden Kraft. Wir haben früher gesehen, auf welche kaum glaubliche Weise der Rhythmus allein die gemeinsamen rein physischen Anstrengungen einer größeren Menschenmasse zu beleben vermochte; [128] wie umfassend, das gesammte Dasein durchgreifend müssen nun nicht auf dieselbe gemeinsames Wort und Ton und Gebehrde in regelndem Gleichmaaß erst wirken. Klang und Bewegung gewinnen in der Zusammenstimmung einer größeren Versammlung eine wahrhaft magische Kraft. Der allgemeine Enthusiasmus verwandter Ideen ergreift mächtig die Geister; die consonen vereinten Luftwellen wirken mit verstärkter Gewalt auf die Empfindungen und Regungen der Seele, und die Körper werden unwillkührlich fortgerissen von den rhythmischen Wellen des gemeinsamen Stromes, in dem jeder sich gleichsam nur als wonnig belebter Tropfe fühlt. Hierauf nun gründet sich besonders die vorhin empfohlene Einführung der kriegerischen Tanzlieder. Die eigentliche Aufgabe aller vollkommneren Ausbildung militairischer Massen bestehe darin,

128) Vergl. Abhandl. IV.

daß jeder Einzelne bei feurig belebtem Bewußtsein der individuellen Kraft und des daraus entspringenden Muthes, sich mit freier Leichtigkeit unterordne der allgemeinen Bewegung, und diesen Zweck befördert in aller Hinsicht das Hyporchema: alte Völker, wie zum Beispiel die Spartaner,[129] haben sich dessen daher mit größtem Erfolge bedient bei ihren Vorübungen zum Kriege, und da die Wirkungen desselben nicht etwa nur körperlich sind, so wird auch in Zeiten einer nach heutiger Weise vollkommen ausgebildeten Taktik immer noch ein vortheilhafter Gebrauch davon zu machen sein. — Daß auch ohne weiteren Zweck einer Belebung zusammenwirkender Kräfte der Reigengesang überaus geeignet sei zur Erhöhung allgemeiner Freude und ächten Volksjubels, das bedarf wohl nach dem Vorigen keiner weiteren Erörterung. Tanz ist und bleibt der mächtige Freudenfürst aller öffentlichen Feste; gegen den Mißbrauch seiner Herrschaft aber sichert dabei unfehlbar die Vergesellschaftung mit zweckmäßig gedichtetem Gesange, obgleich durch diesen seine eigentliche ästhetische Gewalt noch wesentlich vermehrt wird. Wenn nun nach der Meinung der berühmtesten Schriftsteller der Walzer angesehen werden darf als der ächt deutsche Nationaltanz, so muß es unter den der Volksfreude geweiheten Reigengesängen nothwendig auch Walzlieder geben; in solcher Ansicht singt denn auch Haug bereits:

Hört ihr den schwäbischen Wirbeltanz?
Lirum trallarum! Herbei!
Mag ein pedantischer Fürlefanz
Rufen sein Ach und sein Ey!

129) Plutarch sagt von den Lacedämoniern: ihre Schlachtgesänge, die sie unter Tanz und Flötenspiel sangen, waren vorzüglich geschickt, zur Tapferkeit, Unerschrockenheit und Verachtung des Todes anzureizen. Lykurgus verband mit den Kriegesübungen die Liebe zur Musik, um durch den Gesang die zu wilde Kraft der Krieger zu zügeln, und sie leichter in eine gewisse Harmonie zu bringen. Institut. Lacon. p. 233 edit. Lut. Par. 1624.

Sirum! der Boden iſt ſpiegelglatt,
Hell und bevölkert der Saal!
Darum es walze, wer Ohren hat
Und ein geſundes Pedal!

Jünglinge! ſchwebet im Takte hin!
Flieget den melodiſchen Flug!
Bis euch die glühende Tänzerin
Lispelt ein mattes: Genug!

O der unnennbaren Seligkeit,
Unter dem Hörnergetön
Traulich in ſüßer Umſchlungenheit
Sich, wie die Sphären, zu drehn!

Kritiker, verdammt den Erfinder nicht,
Denn ihr verdammt die — Natur!
Singet dem Walzer ein Lobgedicht,
Aber dem langſamen nur!

Die eigentlich artiſtiſche Sphäre, in welcher Poeſie, Muſik und Tanz ſich zu rein objectiver Kunſtleiſtung vereinigen könnten, wäre die Oper: [130] dieſelbe zeigt in ihrem eigentlichen Urſprunge [131] ſchon deutliche Spuren ſolcher Verbindung, und die neueren Kunſtrichter auch finden

130) Es ſoll ja die Oper ein Schauſpiel ſein:
Ou les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs
L'art plus heureux, de seduire les coeurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.
Voltaire.

131) Nach der Meinung einiger Kunſtforſcher ſoll die Oper aus dem groſſen zum Theil mit Geſang begleiteten Schauſpiel entſtanden ſein, den Bergonzo de Botta im Jahre 1489 zur Vermählungsfeier des Herzogs von Mailand aufführen lieſs, und der damals die Aufmerkſamkeit von ganz Europa erregte: das neuere Ballet iſt allerdings wohl herzuleiten aus dieſer abenteuerlichen Compoſition, in der Götter und Helden, hiſtoriſche Perſonen wie Thamyris und Judith, römiſche Schatten und lombardiſche Flüſſe auf das bunteſte durcheinander wogen; die Oper aber iſt unbezweifelt anderen Urſprungs. Das älteſte ganz und gar in Muſik geſetzte oder ſingend dargeſtellte Stück ward zu Rom um das Jahr 1450 gegeben: es war geiſtlichen Inhalts, eine Art von Myſterie, die Bekehrung des H. Paulus darſtellend. Der Dichter iſt nicht beſtimmt namhaft gemacht, als Com-

eben in dem Zusammenwirken sämmtlicher schönen Künste zu energischer Einheit die eigentliche ästhetische Wesenheit der Oper. Leider aber sind in den bisherigen Schöpfungen solcher Art meistens noch nicht einmal Dichtung und Musik nur einigermaßen kunstmäßig verbunden; und noch weniger vereint sich mit diesen Schwesterkünsten auf eine befriedigende Weise der Tanz. Gasel scheint in seinen Bayaderen

---

ponist desselben aber wird ein gewisser Beverini genannt. Zur Aufführung hatte der Cardinal Riari, ein Neffe Sixtus IV, im Castel St. Angelo ein eigenes Theater errichten lassen, wobei ihm wahrscheinlich der Architect Sulpitius, genannt Verulamo, behülflich gewesen ist, aus dessen Noten zum Vitrus diese Nachricht zum Theil entlehnt ist. — So wie die Comödie überall älter ist als die Tragödie, also auch ist das erste weltliche, angeblich aus jener Bekehrungsgeschichte gezogene musikalische Schauspiel komischen und zwar spottenden Inhalts. Es ward im Jahre 1495 zu Venedig aufgeführt, und hieß la verita ramingo. Die darin umherirrende Wahrheit trägt sich Rechtsgelehrten, Aerzten, Apothekern, Damen u. s. w. an, wird aber von allen fortgewiesen: unter den übrigen Personen ist sogar eine, welche ihr Gewissen feil bietet, und als eine beschwerliche Sache sich dessen gern entäußern möchte. Diese musikalische Darstellung ward in einem Privathause gegeben bei einer geselligen Feier; und solchem bis zum Ende des sechszehnten Jahrhunderts in Italien fortbestehenden uralten Gebrauch, bei festlichen Gastmahlen zur Unterhaltung der Gäste Gedichte absingen zu lassen, verdanken wir den eigentlichen Ursprung so wie auch die weitere Fortgestaltung der Oper. Die vorgetragenen Wechselgesänge nahmen nach und nach eine dialogische Form und mit derselben immer mehr einen dramatischen Character an; idyllische aus wenigen Personen bestehende Scenen wurden dargestellt, die sich nach und nach unvermerkt gestalteten zu förmlichen Schäferspielen und andern kleinen Dramen. So ward bereits um das Jahr 1474 — also früher denn alle bisher genannten musikalischen Leistungen — bei einer geselligen Feier in Mantua der Orfeo des Agnolo Politziano aufgeführt; dieses kleine Stück besteht, obgleich es mehr epischer als dramatischer Natur ist, förmlich aus fünf Acten, und ist meistens in Octaven geschrieben, die nur hin und wieder mit andern Versarten abwechseln. Diesem Baue nun, so wie auch dem Ursprung und Zweck nach zu urtheilen, ist dieses Stück unbezweifelt mit untermischtem Gesange aufgeführt worden, gleich den nunmehr zahlreich nachfolgenden Werken dieser Art. Der Erbutto und die Filena des Giov. Agost. Gazza, die 1546 zu Venedig erschienen, haben schon besondere Schlufschöre, welche anfänglich Licenzen hiefsen; auch findet man zugleich deutliche Spuren von Liedern darin, welche unter

die innigere Verschmelzung der drei rhythmischen Künste zwar beabsichtigt zu haben; dieses Streben ist jedoch, des ganz dafür geeigneten Stoffes ungeachtet, nicht minder verfehlt als so viele andere ähnliche Versuche, und man wird auch das Ziel nimmer erreichen, so lange man nicht eine ganz andere Ansicht gewinnt von der Composition einer Oper. Lessing hat Unrecht, wenn er dabei die Poesie nur die helfende Kunst nennt; [132] es ist vielmehr unbedingt die herrschende Kunst, sobald nehmlich nicht etwa

begleitendem Tanz abgesungen worden sind. In dem 1550 zu Ferrara dargestellten Sacrificio des Apost. Beccari scheint schon eine ganze Scene unter musikalischer Begleitung aufgeführt worden zu sein: der berühmte Amyntas des Tasso ward in ähnlicher Weise zuerst 1573 dargestellt; die Musik dazu war von Erasmo Marotta. In Florenz wurden im Jahre 1565 die mythologischen Intermezzi des Lustspiels Amico fido von Giov. de Bardi durch Aless. Strigio und Christof. Malvezzi in Musik gebracht, und mit großem scenischem Pompe und mit vielem Maschinenwerk dargestellt, so daß sich hier schon die mannigfache Kunstvereinigung der späteren Oper deutlich zeigt. Um das Jahr 1590 wurden einige Stücke der Laura Guidiccioni durchweg in Musik gesetzt von Emilio del Cavalieri, der betrachtet werden muß als der eigentliche Erfinder des Recitativs, das darauf um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wesentliche Verbesserungen erhielt durch den römischen Capellmeister Giacomo Carissimi. Nach allem diesem Vorangehenden nun erschien zu Florenz im Jahre 1594 mit Recitativen, Arien und Chören das bekannte Schäferspiel Daphne, welches in der Kunstgeschichte gewöhnlich genannt wird als die erste Oper; sie war schlecht genug verfaßt von Ott. Rinuccini, und zu einer nur sehr dürftigen Orchesterbegleitung in Musik gesetzt von Giacomo Peri und Giulio Caccini. Dargestellt ward sie in Gegenwart des ganzen Hofes, der Cardinäle Monte und Montalto und vieler hohen Personen des Florentinischen Adels im Hause der Corsi bei einem geselligen Feste: die einst bei solchen Gelegenheiten aufgeführten mit Gesang nur untermischten kleinen Hirtenstücke bildeten sich also wie wir hier sehen, nach und nach immer musikalischer aus bis zur wirklichen ernsthaften Oper. Die neue Kunstschöpfung blieb, eingedenk ihrer Entstehung, noch längere Zeit hindurch nur die Ergötzung geselliger Privatzirkel und feierlicher Lustbarkeiten der Höfe: im Jahre 1637 wurde zu Venedig zuerst auf öffentlicher Schaubühne eine Oper gegeben; es war Andromeda, gedichtet von Benedetto Ferrari und componirt von Franc. Manelli. d. V.

132) Laocoon S. 250.

nur die Rede sein soll von trefflicher Musik, sondern von einem wahrhaft schönen musikalischen Drama. Die Oper hat, genau angesehen, nur die Aufgabe, die verschiedenen Leidenschaften darzustellen in dem höchsten Grade der Schönheit, deren sie fähig sein können; hierzu nun giebt, das vorerwähnte Gleichniß fortzusetzen, der Dichter die genau und scharf skizzirten Umrisse, und der Musiker und Balletmeister, in so fern er etwa mit dazu berufen wird, gestalten darauf durch reizvolle Färbung und Schattirung dieselben zu einem vollständigen Bilde, zu einem organischen Ganzen voll Leben und hoher ästhetischer Kraft. Wenn nun die Zeichnung vorweg in der ganzen Anlage matt und fehlerhaft ist, so wird klar, daß die vereinten Bemühungen der übrigen zur weiteren Ausmalung sich verbindenden Künste, aller einzelnen Vortrefflichkeit ungeachtet, nimmermehr aus der Oper ein eigentliches in allen Theilen vollendetes Kunstwerk zu gestalten vermögen, daß sie nie, wie sie es doch sollten, verschmelzen können zu einem einzigen reinen und wahrhaft gediegenem Guß. Darum indessen kümmern auch die Operncomponisten sich bis jetzt nicht sonderlich weiter; sie glauben einmal, daß ihre Kunst in diesem Verein die eigentliche ganz unbedingte Herrin sei, und so behandeln sie denn die mitwirkenden Künste nicht als beachtenswerthe Schwestern, sondern rücksichtslos als niedere Dienerinnen. Die Tanzkunst, die gewiß mit hoher ästhetischer Wirkung verflochten werden kann in die Oper, wird, in so fern sie ja einmal darin erscheint, meistens nach bloßer Laune behandelt, und ohne alle Beziehung zur dargestellten Handlung eingeflickt und angeflickt; noch viel übler aber geht es der hier stets nothwendig mit der Tonkunst vergesellschafteten Poesie. Der Componist wünscht eine beliebige Anzahl von Arien, Duetten, Chören u. s. w.; diese nun verlangt er in einer zum Theil nach bloßer Laune bestimmten Folgereihe, und eben so bestimmt er auch gern schon im Voraus deren besonderen Inhalt: also ungefähr lautet jede Operndestellung

bei dem Dichter, der denn unter Jammer und Noth das Machwerk zusammenarbeitet. Dasselbe genügt endlich auch nach funfzig von grundloser Willkühr bestimmten Abänderungen dem Herrn Componisten, der indessen dem ersten Tenor noch eine Romanze, der zweiten Sängerin aber im letzten Akt noch eine Ariette versprochen hat, und diese beiden Stücke müssen nun noch hinein, gleichviel, ob sie aus den Situationen natürlich hervorgehen oder nicht. Das ist ja auch ganz gleichgültig; denn es braucht bis jetzt weiter gar keines bestimmteren Arguments zu einer Arie: der Soufleur klopft, und dieselbe beginnt, von dem geängstigten Poeten bald episch, bald gar didaktisch, selten wahrhaft lyrisch und noch weniger ächt dramatisch verfaßt. Ein Operndichter soll schon an und für sich den aus der Natur der verschiedenen darstellenden Mittel hervorgehenden ästhetischen Bedarf der vereinten Künste auf das genaueste kennen; er muß die klarste Ansicht haben von deren einzelner Wesenheit und von denjenigen Sphären, in denen sich dieselben am vollkommensten berühren, dann nur wird er wahrhaft zu dichten vermögen in diesem Gebiet. Mit dem besonderen Talent zur Wortpoesie, die ja dabei nur die Linien zeichnet für fremde Colorirung, ist es hier keineswegs allein gethan; singt und toazt des Operndichters Fantasie, geregelt von gründlicher Kunstkenntniß, nicht gleichsam auch in jedem Augenblick des Schaffens, so kann die Oper nimmermehr sich gestalten zu einem vollendet ästhetischen alle mitwirkenden Künste zu einem einzigen Guß verschmelzenden Kunstwerk. Der Dichter also ist dabei die nächste Hauptperson; und hat dieser nun unter sorgsamer Beachtung der einzelnen mitwirkenden Künste und der allgemeinen lyrisch-dramatischen Gesetze seine Grundzeichnung in höherer Vollendung als bisher gegeben, dann male der Componist ohne willkührliche Veränderungen, die selten Verbesserungen sein werden, dieselbe aus, und opfere seine Launen, ja sogar auch seine hin und wieder artistisch begründeten Wünsche willig der höher denn ein einzelnes

gutes Musikstück stehenden Idee eines vollendeten dramatisch-musikalischen Ganzen. Von solchem Geiste aber sind die häufig aller philosophischen Kunstbildung ermangelnden Componisten noch keineswegs beseelt; die Operndichter indessen entsprechen bis jetzt eben so wenig den nothwendig an dieselben zu machenden Forderungen. Wir glauben ohne Anmaßung die Behauptung wagen zu können, daß bis jetzt noch keine Dichtung der Art vorhanden ist, in welcher das selbstbewußte Streben nach wahrhaft musikalischen Situationen, und sodann auch nach deren möglichster artistischer Benutzung etwa eben so bemerkbar wäre, als dieses für Gebehrde und Tanz sich äußert in den früher hier versuchten pantomimischen Dichtungen, deren dabei ausführlich entwickelte ästhetische Gesetze zum größten Theil auch ihre Anwendung finden in der Oper. Der Dichter derselben möge ferner nicht etwa nur oberflächlich bekannt sein mit dem Versbau und überhaupt mit der Musik der Sprache; und endlich besitze derselbe noch besonders die vollständigste Kenntniß von der Kraft und Wirkung der musikalischen Rhythmen. Wie kann ein Poet, und wäre er der größten einer, musikalisch dichten, wenn er kaum eine Note kennt, und aller Idee von dem Aesthetischen und Technischen der Tonkunst ermangelt; daß es aber Operndichter solcher Art wirklich giebt, könnte man aus musikalischen Kunsterzeugnissen, die jetzt gerade sehr an der Tagesordnung sind, mit vollständigster Evidenz erweisen. Wir haben in den bisherigen genialen Tonschöpfungen zum Beispiel eines Mozart und Gluck zwar durchaus gelungen zu nennende musikalische Compositionen; wir besitzen dessen ungeachtet aber bis jetzt noch keine einzige Oper, die ihrer höheren ästhetischen Wesenheit auch nur einigermaßen entspricht: einem ‚genialischen und dabei mit tüchtigen Kenntnissen ausgestatteten musikalischen Dichter nur kann es aufbehalten sein, als ein neuer Metastasio diese Kunstgattung nach geläuterten Ansichten der fortschreitenden Zeit gehörig zu begründen in höherer artistischer Vollendung, bei der

denn auch der zu einem Guſſe gediegene kunſtgerechte Verein nicht ſelten ſein wird von Poeſie, Muſik und Tanz.

Die hier nur in beiläufigen Andeutungen gegebene rein äſthetiſche Beſchauung dieſes ſchweſterlichen Vereins mußte ſich natürlich anreihen unſerer früher verſuchten allgemeinen Theorie des denſelben ſtets bedingenden Hypercheme: und nachdem nun auch vorher in einer kurzen hiſtoriſchen Unterſuchung die Bedeutſamkeit dieſer alten Kunſtform genügend angedeutet, und Einiges über deren Wiedereinführung beigebracht ward, ſo iſt die wiſſenſchaftliche Betrachtung derſelben durchlaufen in allen nur möglichen Richtungen und Beziehungen auf Kunſt und Leben. Als ſüßeſte Würze deſſelben, als höchſter Gipfel jugendlichen Frohſinns ſtellt des Reigengeſanges argloſe Luſt ſich uns dar; eben ſo auch muß ihn der herrliche Jakob Balde angeſehen haben, wenn er ihn in ſeinen Dichtungen ſogar den ſeligen Geiſtern noch zutheilt. Sein Lied zum ſchauerlich dahin ſchwebendem Schattentanz iſt zu großartig, als daß wir demſelben hier nicht ſchließlich eine Stelle geben ſollten; daſſelbe lautet in Herders trefflicher Ueberſetzung:

Auf zum ſchwebenden Tanz! Schließet zum Reigen euch
Schatten! Hesperus blinkt. Siehe, dort winket uns
Scheu, mit blaſſerem Stral, hinter den Wolken dort
Luna. Reichet die Händ' euch dar.

Jungfraun, Greiſe! Wie ſind Einer dem Andern gleich;
Ohne Krone der Fürſt, ohne Tiara der
Pontifex, der Prälat ohne die Inful. Schließt,
Schatten, ſchließet zum Reigen euch.

Niemand neidet von uns, keiner dem Andern ſein
Ehrenmal und den Ruhm hoher Geſchlechter. — Uns
Riß, verſchiedenen Weg's, aber zu Einem Ziel,
Unſer König, der Tod hinweg.

Auch uns ſchimmern obwohl dunklere Stern'! Auch uns
Säuſeln Zephyre, zwar Frühlingsweſte nicht;
Doch ein leiſerer Hauch geiſtiger Lüfte rauſcht
Durch Cypreſſen in unſerm Hain.

Süße Decken, die ihr alle des Lebens Last
Von euch legtet, streut Blumen zum Tanz umher
Dunkle Blumen, o streut Veilchen und Rosmarin
Und Narcissen und Lilien.

Auf! wie hebet sich leicht webender Schattentanz!
Ohne drückende Last schweben am Boden wir,
Flüstern leisen Gesang, schwingen uns dreimal dann
Auf und hin gen Elysium.

Der du, Sterblicher, Nachts unsere Stimmen hörst,
Bald wirst du sie mit uns flüstern. Wir waren auch
Was du bist, und du wirst werden, was wir jetzt sind;
Folg' uns, Sterblicher, lebe wohl!

Also lässet die Dichtung auch, was der Erde nicht mehr angehöret sich noch ergötzen im schwebenden Reigengesang, dem sie ja selbst einen überirdischen Ursprung verleiht, indem sie ihn zuerst entströmen läßt der goldenen Leier Apollons. Diese nun ist zwar den Musen zugleich auch ein gemeinsam eigenes Gut; unter ihnen aber gehört jedoch, wie die Darstellung und Unterschrift eines alten Bildwerks ausdrücklich besagt, [133] die Sang und Klang und Gebehrde harmonisch vereinende Lyra zunächst unserer Führerin der Terpsichore: ihr also, der gebietenden Herrin des Rhythmos, die so gern bilden mag durch ergötzenden Unterricht, [134] ihr steht vor allen es zu, den einst in aller Hinsicht so wirksamen Verein der rhythmischen Schwesterkünste von neuem in Erinnerung zu bringen. Derselbe wird allemal hervortreten in Zeiten einer völlig naturgemäßen, das gesammte menschliche Dasein harmonisch umfassenden Bildung: hoffentlich also nimmt, als der Lyra zunächst entsprossen, unter den gesonderten Formen lyrischer Poesie seinen ihm gebührenden Rang auch recht bald „frisch und frisch, neu und neu" wieder ein das Hyporchema.

133) ΤΕΡΨΙΧΟΡΗ ΛΥΡΑΝ Pitt. d'Ercol. T. II. tav. 5.
134) Vergl. Abhandl. I.

IX.

Beiträge zur Bücherkunde der allgemeinen Kunstlehre.

Lesen heißt borgen, daraus erfinden abtragen.
Lichtenberg.

Nachdem seit jenem frühen Blütenalter hellenischer Bildung immerdar bis zu unserer heutigen schriftreichen Zeit so ungeheure Sammlungen und Schätze von Ideen in allen Gebieten der Literatur dem bewahrenden Buchstaben anvertraut sind, sollte schlechterdings niemand mehr die Feder ergreifen zur Bereicherung irgend eines Zweiges der Wissenschaft und Kunst, bevor er sich nicht fleißig umgethan hätte in den bereits vorhandenen Schriften über seinen Gegenstand. Die Geschichte der Erfindungen giebt wiederholentlich Beispiele, daß ein und dieselbe Sache mehrmals von verschiedenen Köpfen, die unmöglich von einander etwas wissen konnten, an das Licht gefördert ward; natürlicher und häufiger nun findet solche Gleichmäßigkeit sich in dem Reiche der allgemeineren Ideen: manches Buch also, mit dem der rechtliche Verfasser, überzeugt von der Neuheit seiner darin entwickelten Ansichten, hervortrat, wäre zum Vortheil des Autors, der seine Zeit vielleicht wirksamer verwendet hätte, ungeschrieben geblieben bei einer gehörigen Bekanntschaft der Literatur. Diese allein verbürgt dem ideenreichen Kopfe das erhebende Gefühl, aus eigener schöpferischer Kraft die Gebiete der Wissenschaft und Kunst wahrhaft bereichert zu haben mit Neuem. Das Genie selbst,

oft eines minder sorgsamen Ganges gewohnt, kann nur in seinen Productionen gewinnen, wenn ein ordentliches Quellenstudium seinen Geistesblitzen eine bestimmtere Richtung giebt; daß die scheinbar dadurch gefährdete Originalität dabei nichts einbüße, beweisen genügend Winkelmann und Herder, Jean Paul und Göthe. Jede Seite, mit der diese großen Geister das Reich der Wissenschaften erweitert haben, zeigt die Spuren ihres sorgsamen Fleißes, sie geben darin allen Schriftstellern ein nachahmungswerthes Vorbild. Wer also durchdrungen ist von einer leitenden Idee, den innersten Tiefen des schaffenden Geistes entquellen, wer sich des Eigenthume[illegible] in einem literarischen Werke genugsam bewußt ist, der nehme, gleich ihnen, auch keinen Anstand, jeden fremden durch zweckmäßige Anwendung sich gleichsam zu eigen gemachten Gedanken gewissenhaft nachzuweisen: die Plagiarier allein, die ohne neues Hinzuthun aus fremden Werken ein anderes zusammensloppeln, haben Ursach, ihre heimlich benutzten, oft wohl gar wörtlich abgeschriebenen Quellen sorgsam zu verbergen. Solche Schriftmacher nun erheben, mit noch andern oberflächlichen Kritikern jetzt so häufig die Stimme gegen dergleichen wissenschaftliche Nachweisungen, gegen Noten und Literaturangaben: [1] man strebe indessen nur, unbekümmert um deren Meinung, nach der allerdings nicht leichten Kunst, seinem

1) Beaucoup de personnes aujourd'hui sont prévenues contre les Notes. Les femmes, qui d'ordinaire sont peu curieu ses d'erudition ne les aiment pas. La plupart des hommes du monde ressemblent aux femmes sur ce point; et uniquement occupés de leurs plaisirs ou de leur fortune, ne cherchent que l'amusement dans leurs Lectures. Il y a meme des hommes de lettres, qui ne sont guére plus favorables à cette sorte d'ouvrages. Ce sont ceux qui écrivant bien d'ailleurs, et qui n'etant pas sans génie n'ont point eu l'avantage de faire de bonnes etudes dans leur jeunesse. Comme ils se sentent un peu foibles du coté des connoissances acquises, ils ne peuvent goûter des observations savantes, qui leur mettant sans cesse devant les yeux ce qui leur manque, les engagent à des retours desagréables sur eux-memes, et affligent leur amour propre. Ils prennent donc le parti de mépriser dans les autres un merite, qu'eux memes ils n'ont pas eu la volonté ou le pouvoir d'acquérir. Mais

Texte, bei allem Reichthum an gelehrten Randgloſſen und Citaten eine gehörige Abgeſchloſſenheit und Vollſtändigkeit zu geben, und demſelben überall einen leicht dahin ſtrömenden Fluß der Rede zu erhalten, dann kann ja jeder Leſer, den kein höheres wiſſenſchaftliches Intereſſe leitet, die Noten nach Belieben ungeleſen laſſen. Genau genommen iſt es auch gar ſo leicht nicht, über den Unwerth auch nur der unbedeutenderen literariſchen Angabe ein abſprechendes Urtheil zu fällen: eine Kunſtnotiz zum Beiſpiel, die dem Theoretiker außerweſentlich ſcheint, iſt oft wichtig für den Praktiker; was der hiſtoriſche Beſchauer als überflüſſig betrachtet, iſt vielleicht von Wichtigkeit für den Aeſthetiker. Vor allen Dingen nur ſehe man es allen literariſchen Nachweiſungen an, daß ſie mit Fleiß aus der Quelle gezogen, und nicht etwa nur anderweitig nachgeſchrieben ſind. Gegen dieſen Verdacht nun ſchützt man ſich am beſten durch Richtigkeit und Genauigkeit der Angaben, die, beſonders in wenig betretenen Gebieten, jedem Schriftſteller anzurathen iſt, damit er nicht gelehrten Literatoren die unnütze Mühe mache, ihn ungelehrt zu widerlegen. [2] — Nach ſolchen

---

sans contredit, les plus grands ennemis des Notes, ce sont ces Critiques acharnés, qui ont déclaré une guerre impitoyable aux bons Ecrivains de l'antiquité. Comme elles font voir à tout momens la foiblesse de leurs censures, et qu'elles battent en ruine leur opinion favorite, il n'y a rien qu'ils n'employent pour les décrier. Tourreil oeuv. T. I. pref. p. 36.

Zu unſern erleuchteten Zeiten ſind ja die gewöhnlichſten Verächter aller Anmerkungen noch immer diejenigen, welche mit dem erſten, flüchtigen Anblick der äuſſeren Geſtalt einer Sache bald und herzlichſt zufrieden ſind, und, um nach dem Maaſſe ihrer Kräfte davon frei zu urtheilen, nichts als die Mode der letzten Woche befragen. Nur ſo lernen viele was ſie lernen. Daher ſprudelt von ihren fertigen Lippen der entſcheidende Beifall oder Tadel. Hagedorns poet. Werke. Vor. Th. I. S. 4.

Die Gewohnheit der Citate hat, wiſſenſchaftlich, manche gute Seite. Sie verbinden auf eine oft recht wunderbare Art eine Menge heterogener Bücher und Gegenſtände miteinander, und dieſes Verknüpfen, dieſes Darthun obwaltender Wechſelverhältniſſe in allem, iſt und bleibt eine der wichtigſten und erfreulichſten Angelegenheiten in dieſer Welt. Lotosbl. Fragm. v. Idiſorus Th. I. S. 87.

2) ex multis unum. Brown in ſeinem mehrfach angeführten Werke über Poeſie und Muſik nennt mit Pindar — jedoch ohne

Ansichten gestaltete sich die äußere Form der vorstehenden Abhandlungen; wenn ihr Inhalt, abgesehen von aller Einkleidung, im Stande sein kann, manche Leser für die darin betrachteten, zum Theil sehr wenig noch behandelten Gegenstände zu gewinnen, so macht eben die Dürftigkeit und Zerstreutheit der Quellen deren literarische Nachweisung am Schluß der hier geführten Untersuchungen durchaus nothwendig. Bisher ist noch nirgend die Literatur der Orchestik und der verwandten schönen Künste auch nur mit einiger Vollständigkeit zusammengestellt worden; und dieses Geschäft hat auch manche Schwierigkeit, da nicht sowohl besondere Schriften, sondern nur einzelne in anderen Werken verstreute Abhandlungen und Abschnitte diese Gegenstände meistens ganz beiläufig berühren: ist also auch die folgende Literaturangabe vielleicht noch mangelhaft, so wird sie doch wenigstens passend zum Grunde gelegt werden können bei deren künftiger Vervollständigung.

Literatur der Orchestik.

Plato de legibus lib. II. p. 576 — 584, lib. VII p. 630 — 639 und noch an andern Orten redet von dem Werthe der Tanzkunst hinsichtlich der körperlichen Ausbildung, und verlangt ausdrücklich daß die Jugend beiderlei Geschlechts dieselbe erlernen solle; auch giebt er an, in welcher Weise

genauere Angabe — den Apollo ganz richtig (S. Abh. VI. cit. No. 324) einen Tanzkundigen oder Tänzer; und darüber nun läfst sein Übersetzer der gelehrte Eschenburg in einer weitläuftigen critischen Note sich folgendermaafsen vernehmen: „ich habe im Pindar keine Stelle finden können, die „hieher gehörte, ausser die Verse in der ersten isthmischen „Ode v. 8. Hier, vermuthe ich, mufs Herr Brown wider „allen Sinn des Zusammenhangs und wider alle Grammatik „Φοιβον χορευων für den tanzenden Apollo genommen „haben. Ich wünschte Herrn Brown mit Unrecht dieser zu „grofsen Übereilung beschuldigt zu haben.“ — (S. 41 der angef. Übers.) Dieser Wunsch des Critikers ist also, der obigen Nachweisung zu Folge, in Erfüllung gegangen; Brown hat ganz richtig gelesen, aber nicht genau citirt, Eschenberg hat richtig gelesen und grundlos critisirt: dagegen also schützen den Autor allein Genauigkeit und Bestimmtheit seiner Angaben. d. V.

wohl die Tänze jedes Alters in den Schranken des Sittlichen und Schönen zu halten wären. (Die oben angeführte Seitenzahl ist angegeben nach der Folio-Ausgabe: Plat. opera omn. graece et latine. Lugdun. 1590.)

Xenophon in fin. Symposii redet in allgemeiner Hinsicht von dem Werthe der Tanzkunst, über welcher besonders der redend eingeführte Sokrates sich sehr ausführlich verbreitet. [5] Darauf kommen Beschreibungen einiger aufgeführten Tänze, worunter die pantomimische Darstellung des Bacchus und der Ariadne hauptsächlich merkwürdig ist; der etwa in alten Sprachen nicht bewanderte pantomimische Künstler kann dieselbe nachlesen in Borheck's Uebersetzung sämmtlicher Werke des Xenophon.

Plutarch symposiac. lib. IX. quaest. 15: „tres esse saltationis partes, lationem, speciem, ostentationem, tum quid sit unum quodque horum: et quid poeticae cum saltatione sit commune.“ Es ist zu bedauern, daß diese gehaltvolle Abhandlung nicht ganz vollständig auf unsere Zeiten gekommen ist. (Uebersetzung der sämmtl. Werke des Plutarch von Kaltwasser, Wien und Prag 1805.

Lucianus de saltatione. Der Autor überzeugt hier in einem Gespräch einen Gegner des Tanzes von dem Werthe dieser Kunst; giebt bei dieser Gelegenheit vielfache Nachricht von der griechischen und römischen Orchestik, und redet endlich weitläuftig von den Erfordernissen eines guten pantomimischen Tänzers. — Uebersetzungen dieser Abhandlung giebt Wieland in der Verdeutschung der sämmtlichen Werke des Lucian, und Nicolai in der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Berlin 1759.

Julius Pollux Onomastic. lib. IV. cap. 13 de saltatore et saltatione, cap. 14 de speciebus saltationis. Dieses letzte Capitel besonders enthält schätzenswerthe Notizen über die Tanzkunst der Alten; auch des vierten Buches zehntes Capitel, den pythischen Nomos betreffend, gehört hieher,

5) Ein Zeitgenosse des Aristoteles, der Philosoph und gelehrte Musiker Aristoxenus hat ein aus mehreren Büchern bestehendes besonderes Werk geschrieben über den tragischen Tanz (περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως): vieles mehr von der Orchestik der Griechen würden wir wissen, wenn dieses größere Werk sich erhalten hätte, über welches man einige nähere Nachricht findet in Fabric. Biblioth. graec. lib. III. cap. 10.

in so fern wir in unserer fünften Abhandlung die Aufführung desselben mit Pantomime und Tanz ausführlich dargethan haben; einige, die Orchestik angehende Notizen enthält auch noch desselben Buches fünfzehntes Capitel de choro, chorago etc.

Athenäus Deipnosophist. lib. I. cap. 27. saltationis varia genera. cap. 37. saltationis varii modi. lib. XIV. cap. 25. saltatio animi motus exprimit; cap. 27. 28. 29. 30. varia saltationum genera et nomina. Diese in Schweighäusers Ausgabe des Autors also benannten Capitel sind unstreitig die reichhaltigste Quelle über die alte Tanzkunst.

Artemidori Oneirocritica lib. I. cap. 58 de saltatione et tripudio, cap. 78 de saltatione et Pyrrhicha. Der Vollständigkeit wegen müssen diese beiden Abschnitte wenigstens hier angeführt werden.

Philostratus jun; Icon. lib. I. No. 12. beschreibt das Gemälde eines alten Tanzfestes, wobei Komos selbst, der heitere Rosen bekränzte Gott, die lustigen Reigen führt.

Libanius, in Apologia pro saltatoribus adversus Aristidem, handelt, der Reiskeschen Ausgabe nach, in fünfzig Octav-Seiten sehr ausführlich von dem Werthe der Tanzkunst und deren Ausübung, wobei unter andern manche brauchbare geschichtliche Bemerkungen vorkommen.

Anthologia graeca lib. IV. tit. 25 de saltatricibus enthält eine Sammlung von Lobgedichten auf berühmte Tänzer und Tänzerinnen, und giebt zugleich Nachricht von mehreren ihnen gesetzten, bisweilen ganz vergoldeten Bildsäulen.

Hesychius und Suidas endlich geben in mehreren Artikeln ihrer alten Wörterbücher noch mancherlei brauchbare Notizen zur Geschichte der Tanzkunst.

Von römischen Schriftstellern sind hier nicht viele anzuführen; das gewiß wichtige Werk des Roscius [4] über die Gebehrdenkunst ist nicht auf unsere Zeiten gekommen, und eben so wenig das doch wahrscheinlich lateinisch geschriebene Pantomime und Tanz betreffende Buch [5] des Cilicters Pylades. Außerordentlich muß dieses theoretische Werk gewesen seiu, wenn es den praktischen Leistungen des Künstlers geglichen hat: ein bewährter Geschichtschreiber erzählt, es habe

4) S. Macrob. Saturn. lib. III. c. 14. p. 459. edit. Gryph. Lugd. 1585.

5) S. Athen. lib. I. p. 20. Casaub. Suidas sub voce Πυλάδης.

Augustus, nachdem Pylades durch Kabale aus Rom verbannt worden war, durch dessen Zurückberufung bei dem Volke eine so lebhafte Freude erregt, daß dadurch das widerspenstige Murren über gewisse den Römern unangenehme Regierungsanordnungen des Kaisers völlig besänftigt worden sei. [6] Unter den uns erhaltenen römischen Schriftstellern behandeln nur drei die in Rede stehenden Gegenstände dergestalt, daß sie hier nennenswerth sind.

Apulejus, in Metam. lib. X, redet nächst dem in unserer Abhandlung näher erwähnten alten Ballet „das Urtheil des Paris" auch noch ausführlich von anderen Tänzen, deren einer unserer heutigen Quadrille nicht unähnlich gewesen zu sein scheint nach folgender Beschreibung: „Blühende Jünglinge und Mädchen von reizender Gestalt führten in schimmerndem Putze mit unnachahmlicher Anmuth den griechischen pyrrhischen [7] Reigen auf. Nachdem sie sich wohl in Ordnung gestellt hatten, begannen sie allerlei zierliche Wendungen: jetzt drehten sie wie ein Rad im Kreise sich herum, jetzt bei den Händen sich haltend, bildeten sie eine lange schräge Reihe, jetzt stießen sie ins Gevierte zusammen; jetzt trennten sie sich wieder und kreuzten verwirrt durcheinander. — (Uebers. d. Apul. v. Aug. Rode Berlin 1790.)

Aulus Gellius in noct. attic. lib. I. cap. 5, lib. VII. c. 5. lib. XX. c. 3. u. a. a. O. giebt einige wenige hierhergehörige kunstgeschichtliche Notizen; bemerkenswerth unter andern ist für die mimische Kunst wohl die darin mitgetheilte Nachricht von dem alten Schauspieler Polus, der, um sich lebhaft zu rühren, in der Rolle der Elektra des Sophokles den Aschenkrug des eigenen Sohnes hielt.

Macrobius in Saturnal. lib. II. cap. 1. 7. lib. III. c. 12. 14. macht gleichfalls mehrere die Künste der schönen Körperbewegung angehende Bemerkungen. So erzählt er

6) Dion. Cassii Hist. lib. LIV. p. 553. edit. Leunclav.

7) Der Charakter des Pyrrhichius hat sich während der verschidenen Zeiten auf das Mannigfachste verändert: ursprünglich war derselbe nur ein kriegerischer Waffentanz; als man statt der Lanzen und Schwerter dabei Thyrsusstäbe und Fackeln (Scalig. Poet. I. 18) in die Hand nahm, ward es ein wilder Bachusreigen, und hier endlich finden wir denselben wieder als kunstreich figurirten Schautanz.

d. V.

zum Beispiel, es habe Hylas, ein berühmter Schüler des Pylades einst den Agamemnon dargestellt, und als von dessen Größe die Rede gewesen wäre, so hätte er, diese anzudeuten, den ganzen Körper merklich in die Höhe gereckt. Da rief ihm Pylades, der dabei nicht an sich halten konnte, von den Sitzen der Zuschauer her, meisternd zu: „du machst ihn lang, aber nicht groß.“ Augenblicklich verlangte das Volk, daß Pylades selbst auf die Bühne treten und die nehmliche Rolle spielen sollte. Dieser gehorchte, und als er auf die getadelte Stelle kam, stellte er den Agamemnon denkend vor; denn nichts, glaubte er, zieme einem großen Könige und Heerführer mehr, als für alle zu denken.

Rein historische Nachrichten über römische Pantominen und deren damals so beliebte Kunst finden sich, jedoch meistens ohne weitere artistische Beziehung, fast in allen alten Geschichtschreibern, welche die römische Kaiserzeit mit einiger Ausführlichkeit behandeln.

Spätere lateinische Schriftsteller berühren die Tanzkunst, besonders in Hinsicht der Alterthumskunde, sehr häufig; ihre Abhandlungen und Dissertationen sind zum Theil wichtig wegen des oft sehr mühsamen Fleißes, mit dem die einzelnen in den Schriften des classischen Alterthums so vielfach zerstreuten Bemerkungen über die Orchestik darin gesammelt sind. Solchen Inhalt besonders werden wir andeuten in kurzen Bemerkungen, die — theils des im Titel schon klar ausgesprochenen Gegenstandes wegen, theils auch wegen des bereits allgemeiner bekannten Inhalts — nicht überall nöthig sind bei jeder einzelnen Abhandlung.

Lud. Coelii Rhodogini lectionum antiquarum libri triginta. Par. 1517 fol. (Die beste Ausgabe Frankf. und Leipzig 1666.) Lib. V. cap. 3. Saltationis laus, et origo de graeco penu. Hymnorum genera. Prosodion, Hyporchema etc. cap. 4. Saltationum species. Er hat den Lucian hier besonders benutzt, macht aber doch auch eigene lesenswerthe Bemerkungen über die Tanzkunst.

Wolfgangi Lazii respublica romana. Basil. 1550. fol. lib. X. cap. 12. de ludis cursoriis, iaculariis et saltatoriis.

I. C. Scaligeri Poetices libri septem. 1561 fol. (Später Lugd. Bat. 1691. 8 und nachher noch in drei Aus-

gaben.) Lib. I. cap. 18 de saltatione, cap. 47 de Hyporchemate. Gehört zu den wichtigeren Schriften über die Orcheſtik der Alten; es ſind hier griechiſche Tänze genannt, von denen ſich ſelbſt in dem ſpäter anzuführenden Wörterbuche des Meurſius keine Nachricht findet.

Hieronymi Mercurialis de arte gymnastica libri sex. 1573. (Vierte Aufl. 1601; neuere Ausg. Amſt. 1672) Lib. I. cap. 3 de saltatoria. Lib. II. cap. 6. 7. de Orchestica, sive tertia saltatoriae parte. Enthält mehrere ſeltene Angaben, und macht beſonders gute Bemerkungen über die Waffentänze der verſchiedenen Völker.

Petri Fabri Agonosticon sive de re athletica ludisque veterum Gymnicis, Musicis etc. Lugd. 1595. (Auch zu finden in Gronov. Thesaur. graec. antiq. T. VIII. p. 1757). Lib. I. cap. 12. de saltatione.

G. I. Vossius de artes poeticae natura ac constitutione. Amst. 1647. Lib. II. cap. 56. 57. 58. 59. de Pantomimis.

Cl. Salmasii Comentar. ad. script. Historiae Augustae. Lugd. Batav. 1671. T. II. p. 529 — 531, 828 — 844. de Pantomimis. Romanor. Ein höchſt ausführlicher an ſeltenen Citaten, Inſchriften u. ſ. w. ſehr reicher Tractat; unter andern findet man hier auch mehrfache Erörterungen über die umfaſſende Bedeutung des Wortes „saltare“ [8] auf der römiſchen Bühne.

I. Bilbergh. Dissertat. de Orchestra sive de saltationibus veterum. Ups. 1685. 8.

I. Meursius de Orchestra sive de saltationibus veterum. (in Gronov. Thesaur. graec. antiq. T. VIII. p. 1239.) Dieſes Werk giebt in alphabetiſcher Folge Nachricht von einhundert und neun und achtzig alten Tänzen: ohne Ordnung und Verbindung ſind jedoch bei jedem Artikel ſonder eigenes Hinzuthun die alten zum Theil nicht einmal vollſtändigen Citate zuſammengewürfelt, das Ganze iſt daher nur zu benutzen als antiquariſche Nachweiſung. Die reichhaltigſten Notizen haben der Pyrrhichius, die Cheironomia und der Hormos.

8) Georg Müller in der Ueberſetzung von J. S. Müllers Dissertation. „Julianus Apostatus“ führt gleichfalls eine groſse Untersuchung über die Bedeutung der Wörter saltare und canere in Beziehung auf das römiſche Theater; zugleich finden ſich hier auch noch mancherlei Bemerkungen über die alten Pantomimen. S. die Vorrede S. 69 — 79.

Onuphrius Panvinius de ludis circensibus (in Gron. Th. gr. ant. T. IX. p. 540.) Man findet hier brauchbare Bemerkungen über die alten Tanzchöre, und die weitläuftigsten Erörterungen über den Ursprung des pyrrhischen Tanzes.

I. C. Bulengerus de theatro. (in Gron. Th. gr. ant. T. IX. p. 933.) Lib. I. cap. 51 de pantomimicis et aliis saltationibus. Das Ganze ist nichts als eine planlose Zusammenreihung der seltensten zum Theil auch aus den Kirchenvätern gezogenen Citate, überaus wichtig also ist diese Abhandlung für die Nachweisung alter Quellen.

Nic. Calliachii de ludis scenicis mimorum et pantomimorum syntagma. Padua 1713. 4. Eine höchst schätzbare Abhandlung, die auch zu finden ist in Sallengri Thesaur. antiq. roman. T. II. p. 699.

Octav. Ferrari Dissert. de mimis et pantomimis. Guelph. 1714. 8. Oder auch in Sallengri Thesaur. ant. rom. T. II. p. 685.

Benedicti Averanii in anthologiam dissertationes. Flor. 1717. fol. No. XVI — XVIII de saltatione. — Dissert. prima. De saltatione Pantomimorum, et quot ejus genera fuerint. De Bathyllo et Pylade ejusdem inventore. Dissert. secunda. Quis fuerit auctor saltationis, et unde originem habuerit saltatio, et quid esset; quum darentur quaedam saltationes sine saltu. Dissert. tertia. Romani saltationis nimium studium improbabant; Graeci vero secus. De quibusdam aliis saltationum generibus, quae apud Graecos in usu erant. Poetae plerique, qui Deos inducunt saltantes, Astrorum choros, et Mundi concentum exprimunt; Dii namque nihil aliud sunt, quam mentes, quae coelestes orbes contorquent.

Valentin Rösler Dissert. de Choreis veterum Hebraeorum. Altorf. 1726. 4.

Zeltner de choreis veterum Judaeorum. Altorf. 1726. 4.

Jo. Seb. Renz de religios. saltationibus veterum Judaeorum. Lips. 1738. 4.

Dr. Grünenberg disput. An liceat. saltare? Wieth, Encycl. Th. II. S. 454 führt diese Disputation an ohne Jahrzahl und Druckort.

W. K. L. Ziegler de mimis Romanorum. Götting. 1788. 4.

C. A. Böttiger. Quator aetates rei scenicae ap. veteres. Enthält manche wichtige den Tanz der Alten betreffende Bemerkung.

Aug. Boeckh de metris Pindari. lib. III. cap. 13. de saltatione.

Wie die Italiener in der Blütenzeit der wiedererwachten Kunſt ſich nach jeder Richtung derſelben hin hervorthaten, ſo verdanken wir ihnen auch die älteſten geſonderten Werke über den Tanz, den, mehr oder minder ausführlich, viele italieniſche Schriftſteller behandeln.

Rinaldo Corso. Dialogo del Ballo. Bologna 1557. 8. Behandelt vornehmlich die Theorie des geſellſchaftlichen Tanzes.

Fabric. Caroso da Sormonetta il Ballerino Venetia 1582. 4. Hat ungefähr gleichen Inhalt mit dem Vorigen.

F. S. Quadrio della storia e della ragione d'ogni Poesia. Milano 1741. 4. Enthält vol. II. parte I. p. 792 — 817 eine höchſt ſchätzbare Abhandlung über die Orcheſtik der Alten; ſo wie auch früher ſchon p. 683. u. f. manche treffende hierhergehörige Bemerkungen vorkommen.

Pier-antonio Gaetani. Dialogo sopra le antiche saltationi. — Raccolta d'opusculi scientifici e filologici. Venezia 1747. T. XXXVI. p. 1 — 81. Das merkwürdigſte an dieſer Abhandlung iſt vielleicht vorn die Entſchuldigung, daß ein Diener der Kirche — derſelbe war Abate — über dieſen Gegenſtand ſchreibt.

Franc. Algarotti, Saggio sopra l'Opera. Liv. 1763. 8. Deutſch von R. E. Raspe, Caſſel 1769. 8. Handelt, S. 268. d. Ueb. ausführlich von den Tänzen der Oper. Eine engliſche Ueberſetzung dieſes Werkes erſchien zu London 1771. 8.

Ant. Planelli dell' Opera in Musica. Nap. 1772. 8. cap. 6. della Danza dell. op. in Musica. Gen. Magri. trattato teoretico prattico di ballo. Napoli 1779. 4. II. v.

Matt. Borsa handelt, opusc. scelti di Milano 1781. 4. in drei Briefen von den Tänzen der Oper.

St. Arteaga. Le Rivoluzione del teatro musicale italiano dal suo origine fino al presente. Bol. 1783. 8. II. T. Ven. 1785. 8. III. T. Deutſch von. J. N. Forkel. Leipzig. 1789. 8. 2. B. Kap. 16. „Ueber den pantomimiſchen Tanz." S. 420 — 493. d. Ueb. — Gehört ohne Zweifel zu den vorzüglichſten bisher erſchienenen Abhandlungen über den höheren Kunſttanz.

P. Napoli Signorelli storia critica del teatri. Napoli 1787. VI. vol. 8. Ueberſ. Leipz. 1791. Enthält Th. I. p.

282 u. f. und Th. 2. p. 238 u. f. zwei Abhandlungen über Pantomimen.

Von den Werken der Spanier über die Tanzkunst sind uns folgende bekannt geworden.

D. Jos. Rattier. Observaciones, Principios, y Reglas del Arte de la Danza. Das Werk behandelt hauptsächlich den gesellschaftlichen Tanz, wie man ersieht aus folgender darüber erschienenen und einzeln abgedruckten Kritik: Aprobacion de los mas famosos Maestros Practicos y Theoreticos de la Europa, sobre las Observaciones, Principios y Reglas del Arte de la Danza. Sevilla. 1759. 11 S. gr. 8.

Rono de Flores, tratado de recreacion instruction sobre la danza, su invencion y deferencias. Madrid 179. 8. Betrifft gleichfalls den gesellschaftlichen Tanz.

Preciso, elementos de la ciencia contradanzaria para que los Currutacas, Pirracas y Madamitas. Madr. (2. A.) 179. 8.

Don Preciso. Coleccion de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polas que se han compuesto para cantar a la guittara, per Don Preciso. Madr. 1816. 12. Handelt in der Einleitung sehr ausführlich von dem spanischen Nationaltanz.

Laminas, que manifiestan los varios pasos y mudanzas de los seguidillas voleros, y los trages mas propios para este bayle. Madrid bei Escribano. Stellt die spanischen Tänze in einer Reihe von Kupfern dar.

In Frankreich, wo der Tanz von jeher eine so beliebte Kunst war, muß derselbe natürlich sehr häufig behandelt worden sein, sowohl in besonderen Werken, als auch in einzelnen Traktaten. Die erheblichsten darunter sind:

Jean Tabourot oder Thoinet d'Arbeau, traité de la Danse. Paris 1589. 4.

Recueil de plus excellens Ballets de ce tems. Paris. 1612. Enthält eine Sammlung der bei feierlichen Gelegenheiten an den verschiedenen Höfen gegebenen, mit Gesang und Deklamation untermischten Tanzspiele; die glänzendsten und schönsten derselben erfunden von einem Grafen Aglio, hat der Turiner Hof gegeben.

M. Mersenne. Harmonie universelle. Paris 1636. fol. p. 158 — 172, des Danses. Man findet hier interes-

ſante Beſchreibungen alter Tänze, eine große Anzahl zum Theil ſehr alter Tanzmelodien, und neben mancher wunderlichen Behauptung eine Reihe gewichtiger Bemerkungen über den Rhythmus in der Tanzkunſt.

Guil. Dumanoir, Mariage de la musique et de la Danse. Paris 1664. 12.

L'Abbé de Pure Idée des Spectacles anc. et nouv. Par. 1668. 12. Giebt hier ebenfalls mehrfache Nachrichten von den eben erwähnten Hofballeten.

Traité de l'origine de la danse; in dem: Extraordinaire des Mercure galant. v. J. 1680. T. X. p. 191. T. XI. p. 3.

Cl. Franc. Menestrier. Des Ballets anc. et modernes selon les règles du Theatre. Paris 1682. 12. Handelt beſonders von den in ſeiner Zeit zu Paris gegebenen Hofballeten. In einem andern Werke: des representations en musique ancienne et moderne. (Paris 1681, ſpätere Aufl. v. 1731) gedenkt er auch ausführlich der deutſchen Hoffeſte früherer Zeiten, die bekannt ſind unter dem Namen der „Wirthſchaften." Dieſelben waren, wie hier erzählt wird, eine aus Tanz, Geſang, Maskeraden u. ſ. w. mannigfach zuſammengeſetzte Ergötzlichkeit; der Fürſt machte dabei den Gaſtwirth, und alle Gäſte erſchienen maskirt in einem beſtimmt durchgeführten Charakter, der ihnen vorher durch das Loos zugetheilt ward. Man ſah hier im bunten Gemiſch durcheinander alle Stände bis hinab zur Beutelſchneiderin von Profeſſion, zum Bartſcheerer, der in Leidenſchaft erglüht für ſeine Kunſt, alle Welt zu raſiren ſtrebt, u. ſ. w.

Bayle, Dictionaire historique, zuerſt 1696. fol. handelt unter den Artikeln Bathyllus und Pylades ziemlich ausführlich von den römiſchen Pantomimen.

Pier. Burette, deux memoires pour servir à l'histoire de la danse des anciens. Memoires de l'acad. des inscriptions vol. I. II.

Le Roi, Ode sur la Danse; erhielt 1714 von der franzöſiſchen Akademie den Preis. Der Verfaſſer ſpricht hier unter andern von dem Urſprunge des Contretanzes, und verſetzt denſelben in den Olymp. —

Der ungenannte franzöſiſche Ueberſetzer des Philo de vit. contempl. (Par. chés L. Guerin 1719) redet in ſeinen observations sur le liv. de Philon etc. p. 243 bis 258. über die angeblichen Tänze der Therapeuten in ihren gottesdienſtlichen Verſammlungen.

Pierre Bonnet Bourdelot, histoire de la danse sacrée et profane, ses progrès, et ses révolutions depuis son origine jusqu'a présent Par. 1724. 12.

I. B. Du-Bos, Reflexions critiques sur la Poesie et la Peinture. Par. 1732. 12. III. T. und hernach in sechs Auflagen, unter andern auch Dresden 1760. 8. (Deutsche Uebersetzung durch G. B. Funk. Kopenh. 1759. 8. 3. B., Englisch durch Nugent. London. 1743. 8. 3. T.) Der ganze dritte Band handelt von der älteren und neuern Orchestik, und ist unbezweifelt eins der gründlichsten Werke über diesen Gegenstand.

Rameau, maitre a danser, qui enseigne la manière de faire tous les differens pas, et de conduire les bras etc. Par. 1734. 8. Betrifft nur den gesellschaftlichen Tanz.

God. de Beauchamp. Recherches sur les theatres de france. Par. 1735, redet im dritten Bande sehr viel von den französischen Hofballeten.

Borin, musique théor. et prat. dans son ordre naturel avec la danse. 1746.

Batteux, les beaux arts reduits a un même principe. Par. 1746. Sur la musique et sur la danse. p. 250 — 291.

Boulanger de Rivery, recherches hist. et crit. sur les mimes et les pantomimes. Paris 1751. 12.

Jean le Cointe, apologie de la danse. Paris 1752. 12.

Louis de Cahusac, traité historique de la danse ancienne et moderne. Paris. 1753. 3. T. 12. Deutsche Uebersetzung im ersten und zweiten Bande der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Berlin bei Nicolai 1759. 8. — Giebt zwar nach Menestrier, Bürette und Dubos wenig Neues mehr in Ansehung der Geschichte, macht aber sonst manche höchst treffende Bemerkungen über das Wesen der Tanzkunst.

Charles Pauli, Elemens de la Danse. Leipz. 1756. Gehört zu den besseren Werken über den Gesellschaftstanz.

De Londeau, traité du maintien du corps. Par. 1760. 12.

Noverre, lettres sur la Danse et sur les Ballets. Stuttgard 1790. 2. vol. 8. Vollständiger in 4 Bänden gr. 8. Petersburg 1803. (Deutsche Uebers. Hamb. 1769. 8.) Was von diesem viel gepriesenen Werke eigentlich zu halten sei, das wird man näher ersehen können aus unserer sechsten Abhandlung. Die beiden letzten Bände der Peters-

burger Ausgabe enthalten außer den sämmtlichen Ballets bis Noverre noch eine Reihe von lesenswerthen Briefen über andere Gegenstände der Kunst, z. B. questions d'un homme de lettres sur la musique; observations sur la construction d'une salle d'opera; lettres sur les fêtes nationales etc.

Angiolini, Festin de Pierre, Ballet Pantomime repräsenté a Vienne en Octob. 1761. Die historisch-kritische Vorrede dieses kleinen Werkes ist von H. Calzabigi.

Josson, traité abregé de la danse. 1763. 12.

J. J. Rousseau Dictionaire de Musique zuerst Par. 1767. 4. Enthält manches Hierhergehörige unter den Artikeln: Ballet, Pantomime u. s. w.

Arnaud, Varietés historiques, physiques et literaires Par. 1768. enthalten memoires sur les Danses chinoises. T. I. p. 472; T. II. p. 300.

Histoire universelle des theatres par une societé des gens de lettres. Paris 1774. 8. T. I. p. 193 – 210. Danse de Grecs. T. IV. p. 135. Danse des Romains.

Traité contre les danses. Paris 1775. 12.

Dorat, la declamation theatrale, poeme didact. en IV chants: la Tragedie, la Comedie, l'Opera, la Danse. Dieser letzte Gesang nimmt in der 1777 erschienenen Genfer Ausgabe der poesie de Dorat, T. I. p. 59. Sechszehn Seiten ein, der Geist dieser Dichtung wird am besten erkannt aus einigen hier folgenden Stellen:

C'est peu, de m'etaler une danse savante
Et ces sauts perilleux dont l'effort m'epouvante;
De battre l'entrechat, de jouer du poignet,
De hasarder un rond, de faire un moulinet.
La mediocrité brigue ces avantages:
L'art a d'autres secrets, pour gagner nos suffrages.

Entassés pas sur pas, et travaux sur travaux
Imaginés des tems, et des groupes nouveaux,
Sautés sur le gazon, sans y laisser vos traces,
Vous ne possedés rien, si vous n'avés les graces.

Zu Ende des Gedichts fordert der Autor in humoristischer Weise alle Welt auf zum Tanz, und schließt darauf mit folgenden Versen:

Compilateurs pesans, toi, cruel moraliste,
Qui crois consoler l'homme, en le rendant plus triste;
Peuple immense de sots, de molesse hébeté
Poetes sans esprits, et Catins sans beauté,
Honoraires bouffons; toi, frelon inutile
Qui devores le miel que l'abeille distille;

Vous tous, qui, variant vos lugubres travers,
Chacun pour votre compte, ennuyés l'univers,
Damés — sortés du cercle; ou l'on vous emprisonne,
Répandés sur la vie un sel qui l'assaisonne:
Le tems s'echappe, il fuit; sachés vous en saisir,
Et végetés du moins dans le sein du plaisir.

Bacquoy Guedon, méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse. Amsterd. 1779. 8.

de la Borde, essai sur la Musique ancienne et moderne. Paris. 1780. cap. XIII. de la Saltation ou musique Hypocrite. Und außerdem noch manche hiehergehörige Notizen, z. B. T. I. p. 218. T. II. p. 443. etc.

Encyclopedie methodique. Par. 1782. — vol. Musique, art. Ballet, Contredanse, Menuet etc; enthält interessante Bemerkungen von Rousseau, de Momigny, Framery, Ginguené und anderen Gelehrten. Eben so auch der frühere Theil der Encyclopädie betitelt: arts academiques (equitation, escrime, danse.)

Compan, dictionnaire de danse, cont. l'histoire, les régles et les principes de cet art, avec des reflexions critiques et des anecdotes curieuses, concernans la danse ancienne et moderne. Par. 1787. 8. Ist ganz ohne eigenes Hinzuthun zusammengeschrieben aus früher genannten Werken.

N. Malpied, traité sur l'art de la danse. Paris 1789. 8.

d'Aulnaye, de la saltation theatrale ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens. Paris 1790. 8.

Von englischen Schriftstellern, die über die Tanzkunst geschrieben haben, finden sich folgende anzumerken:

The Dancing-Master, or Directions for Dancing Country-Dances, with the Tunes to each Dance, for the Treble-Violin. Sixteenth Edition. London 1716. 2. vol. 8. Die Jahrzahl der ersten Ausgabe dieses sehr alten in vieler Hinsicht höchst interessanten Werkes haben wir nirgend auffinden können. Die oben erwähnte Edition enthält, für den studirenden Tonkünstler höchst wichtig, fünfhundert und sechzig alte Tanzmelodien, nebst den Beschreibungen und Figuren der dazu gehörigen Gesellschaftstänze, die, in mancher Hinsicht bemerkenswerth für die Geschichte der Sitten, sämmtlich besondere, oft höchst drollige Namen führen, z. B. Cupid's Garden, Excuse me, Green Sleves and Pudding Pies, Mr. Eagles-

field's new Hornpipe, The Merry Milkmaids, The Deviel's Dream etc. Im zweiten Theil S. 53 findet sich auch ein älteres englisches Tanzlied, der dazu gehörige Reigen hat die Ueberschrift: the Quakers Dance, Danc'd in the Play-House.

Essay towards the history of Dancing. Lond. 1712. 12.

John Weaver, Lectures on the art of Dancing with a Treat. on Action and Gesture. Lond. 1721. 4.

J. Weaver's history of the mimes and pantomimes with an historical account of several performers in dancing, living in the times of the Roman Emperors. London 1728. 8.

The polite arts or a diss. on poetry, painting, music, architecture and eloquence. London 1749. 12. Handelt beiläufig auch ziemlich ausführlich von der Tanzkunst.

W. Hogarth. Analysis of Beauty. Lond. 1750. Deutsch von Mylius. Berlin 1754. 4. Hat Cap. XVII. von der Handlung, einen besondern Abschnitt über die Fundamente des Schönen im Tanz. S. 85 — 90. d. Uebers. 4.

Giov. Andr. Galinis critical observations on the art of dancing. 1762. 8.

Dr. Brown. Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music, etc. Lond. 1763. 4. Mit einigen Veränderungen. London 1764. 8. Franz. Uebers. Paris 1768. Deutsch von Eschenberg. Leipzig 1769. Abschn. III. Von der Musik, Tanzkunst und Poesie unter den Wilden. Abschnitt V. Melodie, Tanz und Gesang des alten Griechenlands; so auch in gesonderten Abschnitten von den Hebräern und Römern, und von den neueren asiatischen Völkern.

Country Dances made plain and easy. 1764. 12.

Account of the Pantomimes of the Ancients; bei den Remarks on the favourite Ballad of Cupid and Psyche, Lond. 1788. 8.

Remarks on the nature of pantomime or imitative dance anc. and mod. Lond. 1789. 8.

Davis, thoughts on dancing. 1791. 8.

Hughes Travels in Sicily Greece and Albania. Lond. 1820. 4. Enthält interessante Nachrichten und mit Kenntniß der alten Orchestik geschriebene parallelisirende Bemerkungen über neu-griechische Tänze; z. B. T. I. p. 263. u. f., 311. u. f., T. II. p. 31 u. f., 53 u.

Von Werken in Holländischer Sprache findet sich nur ein einziges die Geschichte des Tanzes betreffendes Werk anzuführen:

Dan. de Roy, Ordeelkundige Anmerkingen over de Dansereyen zo der ouden as lateren Volkeren. Rotterdam 1722. 8.

Bei der Aufführung der zahlreichen deutschen Schriftsteller, die in gesonderten Werken und in einzelnen Abhandlungen von der Tanzkunst gehandelt haben, wird die bisherige streng chronologische Ordnung nicht ferner beachtet, es werden hier die Schriften vielmehr nach der ungefähren Verwandschaft ihres Inhalts zusammen gestellt etwa in folgender Ordnung: historische Abhandlungen; Tanz, betrachtet in Hinsicht auf Sittlichkeit und Gesundheit; die Anwendung desselben in pädagogischer Hinsicht; niedere Tanzkunst und endlich höhere scenische Tanzkunst.

Ruxners Turnierbuch schließt die Beschreibung von sechs und dreißig Turnieren jedesmal mit einer längeren oder kürzeren Nachricht von den bei den festlichen Gelagen aufgeführten Abendtänzen, deren Kenntniß wichtig ist für eine künftige ausführliche Geschichte der Tanzkunst, und überhaupt für die Geschichte der Sitten des Mittelalters. Einige wörtlich ausgehobene Stellen werden dieses näher bekunden:

Und als die Stund kame hatten sich Fürsten und Jungfrawen fast versammelt, darub man üfblies un ruft ein Schweigen, also ward verkündet, daß die Fürsten würden anfahen zu danzen, und man wollt jedem Fürsten eine Vordanz geben, darum solt männiglich züchtig sein und platz machen, damit man niemants schlagen oder schädigen dürfte. S. 83.

Also gab man den ersten Danz dem Kaiser Konrad den andern mit Herzog Eberhards Gemahlin von Lothringen. — Den andern Danz gab man Herzog Magnussen von Sachsen mit der Kaiserin; der danzten erstlich zween Grauen mit Windlichtern vor; danach danzten andere Grauen vier; darnach aber danzten zween mit zweien Windlichtern und nach der Kaiserin danzten drei Grauen die ir Kleidt nachtrugen, und darnach danzten wieder zwei Grauen mit Windlichtern. S. 58.

Danach danzten die andern Fürsten, Grauen und Herren all, ejn jeder nach seinem Stand u. s. w. S. 45. (Es

muß hier in Hinsicht der Rangordnung und Etikette ziemlich streng genommen werden sein, denn es wird als etwas Besonderes ausdrücklich angemerkt, daß Kaiser Heinrich III. auf dem siebenten Turnier zu Hall in Sachsen getanzt habe, nachdem schon sechs Grafen und Fürsten vor ihm Tänze aufgeführt hatten, und von denen nicht gesagt wird, daß sie im Kampfspiel geglänzt hatten als Sieger, denen bei dieser Gelegenheit der Vorrang vor den andern Fürsten und Herren eingeräumt zu werden pflegte. Vor und hinter dem Kaiser tanzten, wie vorhin bei der Kaiserin, wiederum vierzehn Grafen, von denen zehn mit Windlichtern versehen waren. S. S. 63.

Danach als der Danz anging, da schickten sich Frawen und Junkfrawen mit höchstem Fleiß, daß sie all und ein jegliche besunder — als wohl zu glauben ist — nach adelichen Sitten, und mit dem zierlichsten angethan und bekleidt waren. S. 34. — (Die Putzsucht muß in späteren Zeiten sehr ausgeartet sein, denn es steht Seite 200 zu lesen: „die Junkfrawen sollen nur zu dem Thurnier gebrauchen „drei oder vier geschmückt Röck, darunder soll auch kein „guldin Stück oder ganz Perlinrock sein;" — wie damider Handelnde geht des Dankens gegens, des Vortanzes, ja des Tanzes selbst verlustig.)

Musard, Vorstellung der heidnischen Kirchengebräuche. Zell 1695. Handelt Abschnitt V. von den aus dem Heidenthum in die christliche Kirche übergegangenen Gebräuchen, und bei dieser Gelegenheit auch von den alten Kirchentänzen.

C. H. Brömel, von den Festtänzen der ersten Christen. [9] Jena, bei Bielke 1701. 7. B. 4.

9) In der sechsten Abhandlung ist von christlichen Kirchentänzen unserer Zeiten einige Nachricht gegeben; interessant ist in dieser Hinsicht einer der neuesten Reiseberichte, dessen Verfasser sagt nehmlich von seinem Aufenthalte in Jerusalem: „da ich einmal einige Tage über unsere und die katholische Ostern hatte bleiben müssen, so wartete ich auch noch die Feier der acht Tage später fallenden griechischen ab. Ich ärgerte mich aber daß ich es gethan hatte. Die Erscheinung des heiligen Feuers am Sonnabend Mittag ist das wichtigste dabei. Man sagt dem Volke, daß es ein Engel in das heilige Grab bringe, und daß die Herbeikunft dieses der in dem Grabe sich befindende Bischof erbitte. Alles läuft schon am frühen Morgen in die Kirche. Der Tag bringt den Türken eine Einnahme von mehreren tausend Piastern, denn an ihm muß jeder Grieche, welcher in die Kirche will, von den vor derselben unter Zelten sich gelagerten Beamten des Gouverneurs einen Einlaßzettel

Schwäbisches Magazin von gelehrten Sachen. Jahrg. 1775, enthält Nachricht von religiösen Tänzen überhaupt.

Sämmler von den Mimen und Pantomimen der alten Deutschen. — In: Sanders neuem Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste. Leipz. 1745—49. Th. VIII. St. 4. S. 327. Es fehlt dieser Abhandlung für manche darin vorkommende Behauptungen der historische Belag.

J. J. Rambach, von der Orchestik oder Tanzkunst der Griechen. In dessen Uebersetzung von Potters Archäologie Th. III. S. 617. (Halle 1778.)

Bergsträsser, von der Orchestik der Alten. In: Schirachs Magazin der deutschen Critik. Band III. Th. 1.

G. E. Lessing Abhandlung von den Pantomimen der Alten. S. dessen sämmtl. Schriften. T. XXII. S. 245.

Symansky, Skizze einer Geschichte der pantomimischen Kunst. In dessen Zuschauer. Berl. 1822. No. 86 — 97. Hat manche wichtige in den bisher aufgeführten Schriften nicht enthaltene historische Notizen über die frühere oft höchst eigenthümliche Anwendung der Gebehrdenkunst; z. B. heißt es in den Nachrichten von den pantomimischen Darstellungen in England: „unter der Regierung der Elisabeth erscheint das erste förmliche Trauerspiel Gorboduck. Die Verfasser desselben hießen Thomas Sackville, Lord Buckhurst, und Thomas Norton. Jeder Akt, so wie gewöhnlich in allen der ältern englischen Schauspiele, fängt auch in diesem mit einer, die folgende Handlung allegorisch darstellenden Pantomime (dumb show) an. Warton erwähnt (Hist. of Engl. Poetry. Vol. III. p. 361), daß einige dieser pantomimischen Spiele dazu dienten, alle die Sachen aufzunehmen, die zur Geschichte des Stücks gehörten, die man aber nicht hat füglich mit in dasselbe verweben können. — In Holland ist schon um das Jahr 1468 zu Nyssel, da Karl, der letzte Herzog von

lösen. Um Platz zu gewinnen, fand ich mich auch schon in der ersten Frühe ein. Der Bischof und einige Mönche erwarteten schon den Engel im Grabe. Ich schämte mich vor den hohnlachenden Türken, die sich auch in nicht geringer Menge herbeigedrängt hatten, als sich die Freude auf die Ankunft des Engels zu entwickeln begann. Es marschirte ein Trofs maskirter Buben auf Stelzen einher, und tanzte unter Begleitung von andern, die ohne Stelzen waren, um das Grab; u. s. w. — J. Leutzen, Mittheilungen auf seiner Reise durch das gelobte Land. Abendz. Jahrg. 1825. No. 55.

Burgund seinen Einzug hielt, eine Pantomime gegeben worden, obgleich man erst den Zeitpunkt der uns bekannten holländischen Komödie mit dem Jahre 1561 annehmen kann." —

Jacob von Stähling Storksburg, Geschichte der Tanz- und Tonkunst in Rufsland. (In Haigolds Beilagen zum neuveränderten Rufsland. Th. II.)

G. W. Stellers, Beschreib. von Kamtschatka. (Leipz. 1774) handelt S. 332 — 342 ausführlich von den Tänzen und Gesängen [10] der nordasiatischen Völker.

G. U. A. Vieth, Versuch einer Encyclopädie der Leibesübungen. Berlin 1794. 2. Bde. 8. Enthält historische Notizen von den Tänzen der Russen, Tartaren, Kosaken, Wogulen, Ostiaken, Samojeden, Kamtschadalen, Kalmücken, Chinesen, Neu-Perser, Türken, Neu-Griechen, Neu-Aegypter, Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer, Holländer, Schweden, Isländer u. s. w. Außer diesem Reichthum an geschichtlichen Nachrichten findet man auch hier noch viele höchst schätzbare Bemerkungen über den Tanz in medizinischer, ethischer und ästhetischer Hinsicht.

Neuer Tanz- und Ballkalender. Berl. 1801. Enthält brauchbare Nachrichten über die Tänze der Grönländer, [11] Kamtschadalen, Ostiaken, Mexicaner, Peruaner, Neger, Hottentotten, Südsee-Insulaner, Indier, Neu-Aegypter, Türken, Ungarn, Neu-Griechen, Morlacken, Corsen u. a. m. Die übrigen hier vorkommenden Abhandlungen über den Tanz in pathologischer, anatomischer und pädagogischer Hinsicht, sind unbedeutend.

---

10) Ein von Steller nicht angeführtes kamtschadalisches Tanzlied heifst:

Rund um mich her will ich mein Auge drehen,
Und suchend rund herum nach meinem Liebling sehen!
d. V.

11) Am festlichsten wird ihr Tanz, wenn sie nach einer halbjährigen Nacht zum erstenmale wieder die Sonne erblicken. Mit dem ersten Strahl, der ihre Schneefelder röthet erwachen alle ihre Sinnen von neuem, der Tänzer singt dann unaufhörlich:

„Die Sonne kommt zu uns zurück,
Und bringt uns gutes Wetter mit!"

indefs der Chor bei jeder Zeile ein lautes Amnah ajah, ajah, ah, ah! hinzu fügt. — Welch eine Aehnlichkeit in der Form mit den ältesten uns bekannt gewordenen Tanz- und Jubelliedern. Vergl. Abhandl. VIII.

E. J. Kochs Compendium der deutschen Literaturgeschichte von den ältesten Zeiten bis auf das Jahr 1781. (Berl. 1790) enthält S. 254 u. f. Nachrichten von sechs und zwanzig Balleten welche vom Jahre 1639 bis 1706 an den verschiedenen deutschen Höfen bei feierlichen Gelegenheiten aufgeführt worden sind. Die Titel dieser Tanzspiele sind oft sonderbar genug, z. B. Musen Preis-Ballet, Ballet der Glückseligkeit, Krieg und Liebe, das verbesserte Parisurtheil, Ballet von Zusammenkunft und Wirkung der Planeten, die Tugendkette, Ballet auf den Kindtaufs- und Einsegnungssolemnitäten des Herrn Landgrafen zu Hessen, Lud. des Jüngern. Darmst. 1658.

Fried. Schütz. Vincenzo Galeotti, königl. dänischer Balletmeister und Ritter des Dannebrog-Ordens zu Koppenhagen. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der mimischen Kunst. — In der Zeit. für die eleg. Welt. Jahrg. 1815. No. 169 u. f.

Meletaon, von der Nutzbarkeit des Tanzens. Wieth führt Th. II. S. 453 diese Schrift an ohne weitere Angabe des Jahres und des Druckorts.

J. Lipawpsky, über das Tanzen in medicin. Hinsicht. 1792 (wahrscheinlich Prag.)

Dr. Sponitzer, das Tanzen in pathologisch-moralischer Hinsicht erwogen. Berl. 1795. Vergl. über den Inhalt dieser Schrift Abhandl. VIII. cit. No. 93.

J. E. Wetzler, über den Einfluss des Tanzens auf die Gesundheit, nebst Verhaltungsregeln. Landshut bei Weber 1801.

J. Wendt, über den Tanz als Vergnügen und Schädlichkeit, ein Beitrag zur Diätetik. Breslau bei Schall 1802.

Martin Ehlers, Betrachtungen über die Sittlichkeit der Vergnügungen. Flensburg 1779. Th. II. S. 1 u. f. Neunzehnte Betrachtung, von der Pantomime und Mascarade. Ferner S. 15 — 45 von der Musik und dem Tanzen. Wie der Verfasser von diesen Künsten hinsichtlich seines Standpunkts urtheilt, geht aus unseren mehrfachen Citaten desselben genügend hervor; besonders sehe man Abhandl. VIII. cit. No. 98.

J. H. G. Heusinger, die Familie Werthheim eine theoretisch-practische Anleitung zu einer regelmäfsigen Erziehung etc. Gotha 1801. Der in der pädagogischen Welt sonst nicht unberühmte Verfasser handelt Th. III.

S. 363. u. f. von dem gesellschaftlichen Tanz, der nach seiner Meinung die Gesundheit untergräbt, zur Unsittlichkeit reizt, und nachtheilig wirkt für die Körperhaltung. Dagegen nun wird das Seiltanzen als die vorzüglichste Körperübung angelegentlichst empfohlen für Kinder beiderlei Geschlechts: „man lasse sie" — so heißt es S. 368 — in dieser einzigen weit kommen, „so kann alles übrige entbehrt werden." — — —

Jean Paul, Levana Th. I. S. 199 u. f. handelt vom Tanzen der Kinder, für die er — ganz im Gegensatze mit der Meinung des Herrn Heusinger — diese Uebung, als höchst wesentlich erachtet. — Einzelne treffliche Bemerkungen über den Tanz finden sich sparsam verstreut in seinen übrigen zahlreichen Werken; unter andern sagt er sehr schön von einer Maskerade: „ein Ball en masque ist vielleicht das Höchste, was der spielenden Poesie das Leben nachzuspielen vermag. Wie dem Dichter alle Stände und Zeiten gleich sind, und alles Aeußere nur Kleid ist, alles Innere aber Lust und Klang: so dichten hier die Menschen sich selber und das Leben nach. Die älteste Sitte und Tracht wandeln auferstanden neben junger — der fernste Wilde, der feinste, wie der rohe ste Stand, das spottende Zerrbild, alles, was sich sonst nie berührt, selber die verschiedenen Jahreszeiten und Regionen, alles Feindliche und Freundliche wird in einem leichten, frohen Kreis gerundet, und der Kreis wird nach dem Sylbenmaaß bewegt, nämlich der Musik, diesem Lande der Seelen, wo die Masken das Land der Körper sind. — Nur Ein Wesen steht ernst, unbedeckt und unverlarvt dort, und regelt das heitere Spiel — der Redoutenmeister." —

Chr. Pauli, Musik und Tanz, im Goth. Magazin. Bd. II. Stck. 2.

Hamburgg. Unterhalt. Bd. I. S. 341 u. f. Bemerkungen über den Einfluss des Musikalischen Gehörs in die Tanzkunst, von Noverre.

W. A. Iffland, Hoftanzmeister Mereau. (im Berl. Damenkal. v. 1803.) Eine vortreffliche Schilderung eines Tanzlehrers, denkend und einsichtsvoll, [12]) wie man dieselben bis jetzt wohl nur selten finden mag.

Joh. Pasche, Beschreibung wahrer Tanzkunst mit einer Vorrede von Borkmann. Frankf. 1707. 8. Leip. 1713.

12) Vergl. über einsichtsvolle Tanzlehrer noch Rousseau, Emil. T. III. p. 343. 347.

Berends Tanzkunst. 1713.

Gottfried Tauberts, rechtschaffener Tanzmeister. Leipz. 1717. 4. 1176 Seiten mit mehr als 50 Kupfertafeln voll choregraphischer Figuren. Ermüdend weitläuftig, von Gelehrsamkeit strotzend, aber immer eins der vorzüglicheren Werke.

C. Chr. Langs Anfangsgründe zur Tanzkunst. Erlangen. 1751. 4.

Hänsels Tanzkunst. 1755.

J. F. Martinet. Anfangsgründe der Tanzkunst, theils zur nützlichen Wiederholung, theils für diejenigen Eltern bestimmt, die ihren Kindern keinen Tanzmeister halten können. Aus d. Franz. m. Kupfern. Leipzig 1797. 8.

J. H. Kattfuss. Taschenbuch für Freunde und Freundinnen des Tanzes. Leipz. 1800. Gehört zu den geistvolleren Werken dieser Art.

J. Gfr. Grohmann, über die neuere Tanzkunst, im Modejournal v. 1804. März S. 115 u. f.

Mädel, die Tanzkunst für die elegante Welt. Leipz. 1805. 8. Im Ganzen unbedeutend.

Fr. Wolf, kurze Uebersicht der niedern Tanzkunst, oder: die Art und Weise seinen Körper auszubilden und einen richtigen Gang und festen Schritt im Gehen zu erhalten. Berl. bei Krause 1822. 12. 48. S.

Bonin, neueste Art der galanten und theatralischen Tanzkunst. 1712.

Lambranzi theatral. Tanzkunst. m. K. 1716.

J. G. Sulzers allg. Th. d. sch. Künste handelt von der niedern und höhern Tanzkunst unter folgenden Artikeln: Allemande, Ausdruck, Ballet, Bewegung, Bourrée, Choregraphie, Ciaconne, Courante, Figur, Figuranten, Folie d'Espagne, Forlane, Gavotte, Gesellschaftstänze, Gique, Haltung des Körpers, Loure, Menuet, Musette, Pantomime, Passacaille, Passepied, Pastoral, Polonaise, Sarabande, Schritt, Stellung, Tanz, Tanzkunst, Tanzstück.

Friedr. von Blankenburg, Literarische Zusätze zu J. G. Sulzers allg. Th. d. sch. Künste, spricht über die niedere und höhere Tanzkunst unter folgenden Artikeln: Ballet, Choreographie, Comödie, Pantomime, Tanzkunst.

Aug. Otto Reichard, über den theatralischen Tanz, in der Clevischen Theaterzeitung.

Bemerkungen über Pantomime und Ballet, in den Bayerschen Beiträgen zur schönen und nützlichen

Literatur. München 1779. 8. Diese Abhandlung betrifft besonders die Tänze der Oper.

Über die theatralischen Tänze und die Balletmeister Noverre, Muzzarelli und Vigano. Wien 1799. 8.

Über den Tanz, ins besondere den theatralischen; in J. L. Maucharts allgemeinem Repertorium für empirische Psychologie und verwandte Wissenschaften (Nürnb. 1793.) Th. III. S. 279 u. f. Eine zwar kurze aber an treffenden Bemerkungen reiche Abhandlung.

J. F. Reichard, vertraute Briefe aus Paris. Hamb. 1805. Enthalten mannigfache Bemerkungen über die französische Tanzkunst, z. B. Th. I. S. 58, 74, 113—117, 150 u. f. 182—186, 202, 208, 232, 312, 337, 450, 463, 494 u. f. Th. II. S. 36, 72, 116, 141, 210, 237, 366 ꝛc.

W. T. Krug. Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste. Leipz. 1802. Handelt S. 183—203, von der Gebehrdenkunst und von der niederen und höheren Tanzkunst.

K. H. J. Pölitz Aesthetik. Leipz. 1807. Th. II. S. 395. u. f. von der Tanzkunst.

J. G. Herder. Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange. (Geist der hebräischen Poesie Th. II. S. 245 d. Ausg. Tüb. 1805.)

Ueber den Tanz (in der Adrastea Th. II. S. 258 ff.)

C. H. Heydenreich. System der Aesthetik. Leipzig 1790. Ueber Gebehrdenkunst und Tanz. S. 154—171, 205—211, 286—289.

J. A. Eberhard, Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen. Halle 1803. 2te Aufl. 1809. Th. III. S. 132—173. Ueber Orchestik, Ballet und Pantomime.

Wilh. Heinse, giebt in seiner Hildegard von Hohenthal (Berl. 1804) Th. II. S. 231—254 eine treffliche Abhandlung über Pantomime, theatralischen Tanz und Balletmusik.

L. Bendavid Beiträge zur Kritik des Geschmacks. Wien 1797. S. 228—286 über die Tanzkunst.

L. Bendavid. Versuch einer Geschmackslehre. Berl. 1799. S. 461—470. Über Tanz und Ballet.

F. A. Nüßlein Lehrbuch der Kunstwissenschaft. Landshut 1819. §. 441—448 über den theatral. Tanz.

Lotosblätter, Fragmente von Isidorus. Bamberg und Leipz. 1817. Th. I. S. 229 u. f. Fragmente üb. d. Tanz.

Ersch und Gruber, allgem. Encyclop. der Wissensch. und Künste. Art. Ballet. u. a.

G. A. Fr. v. Maltitz, Streifzüge durch die Felder der Satyre und Romantik. (Berl. 1825) S. 74—77 das Ballet. Eine zwar etwas derbe sonst aber treffende Satyre über den heutigen scenischen Tanz.

Dr. Mises, über den Tanz. (Stapelia mixta. Leipz. 1824. S. 1. u. f.) Eine humoristische Apologie des Tanzes, in welcher unter andern die heutige Art und Weise der gesellschaftlichen Tanzfeste mit beißender Ironie behandelt wird.

So erleidet der jetzige scenische Kunsttanz wie auch der niedere Gesellschaftstanz vielfach den ärgsten Spott; Zeit also wäre es wohl, daß man einmal etwas Wesentliches thäte zur Veredlung der an absoluter Schönheit und ästhetischer Kraft so reichen Orchestik.

Literatur der Choregraphie.

In den früheren Abhandlungen ist mehrfach der möglichen Notirungskunst des oratorischen Ausdrucks, der rednerischen Gebehrden, der pantomimischen Bewegungen und endlich des Tanzes selbst erwähnt worden, und wir haben selbst einige hieher gehörige neue Vorschläge gemacht: die Nachweisung alles dessen, was bereits in dieser Hinsicht geschrieben ist, folgt nunmehr hier in möglichster Vollständigkeit.

Thoinet d'Arbeau Orchesographie 1588.

Feuillet Choregraphie, ou l'art d'ecrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs. 1701. (2me edit.) Deutsch in Tauberts oben erwähnten vollk. Tanzmeister.

Du Bos reflexions critiques sur la Poesie et sur la peinture handelt im dritten Bande p. 86 u. f. 163 u. f. 346 u. f. (6me edit. Par. 1755) von der bei den Römern üblich gewesenen Notirung der Geste.

Duclos. L'art de partager l'action theatrale, et sur celui de noter la declamation, qu'on pretend avoir été en usage chés les Romains. (Accad. des inscript. T. XXI. p. 191.)

N. Malpied, elemens de choréographie. Paris 1762. 8.
Perrin et La Hante, choréographie nouv. Par. 1762.
Magny, principes de choréographie. Paris 1765. 8.
Encyclopedie methodique (arts academiques, equitation, escrime, danse) vol. I. p. 383 Choregraphie.
Ad. Wolfg. Winterschmid's Anweisung die Kompagnietänze in Choregraphie zu setzen. Alt. 1758. 8.
C. Chr. Lang's choregraphische Vorstellung der engl. und franz. Figuren in Kontertänzen. Erl. 1763 4.
C. J. v. F. Kunst nach der Choregraphie zu tanzen und Tänze zu schreiben. Braunschw. 1767. 8. 56. Seiten. Ein ziemlich magerer Auszug aus Feuillet.
C. J. v. Feldtenstein Erweiterungen der Kunst nach der Choregraphie zu tanzen. Braunschw. 1772.
Theod. Francisk. Petersen, practische Einleitung in die Choregraphie oder Tanzzeichnungskunst. Erster Theil. Schleswig 1791. 84 S. 8. Ist nach einem nicht genannten französischen Original bearbeitet; sonst ein brauchbares Büchlein. Recensirt allg. Lit. Zeit. 1793. No. 355.
Vieth. Versuch einer Encyclopedie der Leibesübungen. Th. II. S. 391 — 424. Von der Choregraphie, mit 2 dazu gehörigen Kupfertafeln.
Sulzer. Th. d. sch. Künste. Art. Choregraphie.
Noverre, lettres sur la danse, handelt im dreizehnten Briefe des ersten Bandes von der Choreographie; er wünscht, daß bei derselben besonders die Malerei und Kupferstecherkunst in häufigen Anspruch genommen werde. — Dieser Weg nun ist, wie früher bereits bemerkt ward, äußerst kostspielig, und daher wohl nur bei seltenen Fällen in Anwendung zu bringen: ein sehr reicher Vorrath schöner Tanzgruppen und Stellungen bietet sich aber dem studirenden Kunsttänzer ganz leicht dar in den zahlreichen Tänze darstellenden Werken der bildenden Kunst; ein Verzeichniß solcher Tanzabbildungen wird daher hier nicht am unrechten Orte sein.
Antichita di Ercolano. Pitture vol. II. p. 131. 315. III. 143, 147, 155, 165. IV. 93, 117, 129, 269, 273. Bronzi II. p. 147.
Museo Pio-Clementino. vol. III. p. 30, 42. IV. 29.
Tischbein ant. Vasen. vol. I. p. 16, 48, 51, 60. II. 44. III. 11, 12, 13, 14, 15, 17. IV. 55.
A. L. Millin, Peinture de Vases antiques. Vol. I. 7, 9, 36, 51, 57, 67, 68. II. 42.

I. Millingen Peinture antiques des Vases grecs. No. 1, 2, 3, 5, 19, 20, 24, 38, 39. Die S. 229 angegebene Literatur über mimisch-plastische Darstellungen gehört theilweise auch hierher.
Sonnerat voyage aus Indes. Pl. 9. 63. Bayaderentänze.
Niebuhr, Reise nach Arabien.[15] Th. I. S. 84. II. 178.
Baumgarten, allg. Gesch. d. Länder und Völker von Amerika Th. I. S. 240, 340, 438, 457, 467, 468, 472 u. a. O. des ersten und zweiten Bandes.
Laminas, que manifiestan los varios pasos. etc. Siehe Lit. d. Orchestik.

Sind die hier angegebenen, und außer diesen noch viele andere Darstellungen von Tänzen auch gleich nicht alle der Nachahmung werth, so vermag doch die aufmerksame Beschauung der Bildwerke aller Art den denkenden Tanzkünstler gewiß vielseitig anzuregen.

Literatur der schönen Gymnastik.

In der dritten und sechsten Abhandlung ist früher schon ein Mehreres gesagt worden über die Betrachtung der Gymnastik, nicht bloß als ausbildende das Dasein verschönende Körperübung, sondern als wirklich absolut schöne

15) Der Vollständigkeit wegen muss hier beiläufig bemerkt werden, dass auch im Oriente bereits mehrere Schriftsteller den Tanz einer besonderen Aufmerksamkeit gewidmet haben: Hadschi Chalfa z. B. († 1068) rechnet in seinem grossen encyclopädischen Werke der Wissenschaften und Künste die Musik zur Mathematik, und zu jener wieder die Tanzkunst und Pantomime, von welcher er ausführlicher handelnd unter andern sagt: „die Gebehrdenkunst unterrichtet vortrüglich in dem bei dem Tanz üblichen Gebehrdenspiele und Mienenausdruck, die alle mehr oder weniger den Genuss der Liebe vorstellen.“ (Encyclop. Uebers. d. Wissensch. d. Orients aus sieben arabischen persischen und türkischen Werken übersetzt. Leipz. 1804. p. 599.) Ein zweiter hierher gehöriger Schriftsteller ist Ali-Chelebi al-Mousti, Verfasser eines besonderen Tractats über die Tanzkunst, betitelt: Giaovàz alrakas. Derselbe behauptet darin gegen die gewöhnliche Meinung der Muselmänner, dass der Tanz erlaubt sei, und beruft sich dabei auf die Religionstänte der Derwische, über die er sich weitläuftig auslässt. Einige Nachricht von diesem Werke findet man in d'Herbelot's Bibliotheque orientale T. I. p. 91. edit. 1774.

Kunst, wozu dieselbe erhoben wird durch die Idee der ästhetischen Nachahmung, durch den von begleitendem Tonspiel geregelten Rhythmus der energischen Körperbewegungen, und endlich durch deren reizvolles Spiel in den eigenthümlichen nur durch den Kampf allein hervortretenden schönen Linien und Umrissen. — Ungewöhnlich zwar ist solche Ansicht von der Gymnastik oder männlichen Orchestik; einzelne Belege dafür finden sich jedoch bereits hier und da verstreut in folgenden Schriften.

Plato de legibus lib. VII. p. 630—640, de republica lib. III. p. 459—442, d. angef. Ausg. macht über die Gymnastik manche die hier aufgestellte Ansicht bestätigende Bemerkung.

Plutarch in Symposiac. lib. II. quaest. 4. redet ausführlich von dem Ringen der Athleten.

Heliodor in Aethiop. lib. X. c. 29. hat die ausführlichste Stelle über die alten Ringspiele.

Lud. Caelii Rhodogim lection. antiq., die früherhin schon genauer angeführet sind, enthalten zerstreut durch das ganze Werk manche treffliche hiehergehörige Bemerkung.

Hieron. Mercurialis de arte gymnastica etc.

Petri Fabri Agonosticon sive de re athletica etc.

G. J. Vossius de quatuor artibus popularibus etc. Amstelod. 1650 fol. cap. III. p. 11 — 36 de Gymnast.

Burette, Memoire pour servir a l'histoire des Athletes. Acad. des inscript. T. I. p. 211.

Burette, Memoire pour servir a l'histoire de la spheristique, ou de la paume des anciens. Acad. des inscr. T. I. p. 133.

Niebuhr, Reise nach Arabien. Coppenh. 1774. 4. handelt im zweiten Th. S. 173 u. f., von den in Persien gewöhnlichen Leibesübungen, die noch durch Kupfer erläutert werden. Für Vornehme und Niedere sind daselbst zur Uebung in der Gymnastik besonders angelegte alle Zugluft abwehrende Gebäude errichtet, in denen die zahlreich sich versammelnden Ringlustigen alle Kleider ablegen bis auf ein kurzes anschließendes ledernes Unterkleid. Nach allgemeinem Gebet beginnen die verschiedenen Leibesübungen, die beständig von dem Takt der begleitenden Musik geregelt werden; endlich geht das Ringspiel über in frohen Tanz, an dem alle Kämpfer Theil nehmen, und sich darauf nach abermaligem gemeinsamen Gebete, und nach Anlegung ihrer ordentlichen Kleidung entfernen.

Encyclopedie methodique. Arts academiques. Equitation, escrime etc. enthält manches Hiezhergehörige.

W. T. Krug. Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste. Leipz. 1802. §. 41. Von der schönen Fechtkunst. §. 42. von der schönen Reitkunst. §. 43 von der schönen Turnierkunst. — Es heißt hier unter andern: „die Fechtkunst hat zwar, wieferne sie Kunst des geschickten persönlichen Angreifens und Vertheidigens ist, einen anderweitigen Zweck als Belustigung und Wohlgefallen; allein das Fechten selbst ist doch einer solchen Veredlung fähig, daß es eine schöne Darstellung eines wechselseitigen Kampfes werden, und in soferne die Einbildungskraft des Zuschauers in ein mit dem Verstande harmonirendes Spiel versetzen, mithin das Gemüth durch ein ästhetisches Wohlgefallen belustigen kann. Sie ist also Kunst der Zeit und des Raums, weil sie durch körperliche Bewegung darstellt, aber nur relativschöne Kunst, wie die Redekunst, Baukunst, Schriftkunst u. dgl., weil die Bewegungen des Körpers beim Gefechte nicht frei, sondern durch den Zweck des Angriffs und der Vertheidigung sehr beschränkt sind. Soll nun die Darstellung eines wechselseitigen Kampfes wirklich als schön beurtheilt werden, so muß dieselbe im eigentlichsten Sinne mimisch sein, d. h. der Kampf muß nicht als ein wirklicher Streit auf Tod und Leben, sondern nur als Nachahmung eines solchen Streites angesehen werden, weil nur unter dieser Bedingung die Gebehrdung, d. h. die fechtende Stellung und Bewegung der Kämpfenden, nebst ihren Mienen als ein Spiel erscheinen kann. — Das Gefecht mit Hieb- oder Stich-Rappieren ist das eigentliche Object der Fechtkunst als einer schönen Kunst. — — Soll nun aber das Reiten als schön beurtheilt werden, so muß es in der Qualität eines Tanzes zu Pferde d. h. nicht als ein Reisen, welches einen an und für sich beschwerlichen Transport des Körpers von einem Orte zum andern ankündigt, sondern als ein Spiel willkührlicher Bewegung, welche theils Folge theils Ursache eines erhöheten Lebensgefühls ist, erscheinen. — Die Bewegung des Pferdes darf weder zu einförmig, noch zu langsam, noch zu schnell sein, weil durch das erste und zweite das Reiten dem Reisen, und durch das erste und dritte dem Wettrennen ähnlich wird, welches eben so wenig als die sogenannte engländische Kunstreiterei — die wie die Seiltänzerei halsbrechend

ist — Objekt eines ästhetischen Urtheils oder einer Geschmackslust sein kann. Abwechselung oder Mannichfaltigkeit der Bewegung, wie es im Tanze geschieht, muß also auch beim Reiten statt finden, wenn diese Kunst als schöne Kunst ausgeübt werden soll, so wie auch mehrere Personen zugleich in schönen Linien, die sich auf eine gefällige Art, mithin nicht zu dicht, in einander verschlingen, umher reiten und dadurch eine Art von gesellschaftlichem Tanz zu Pferde aufführen können. — Aus der Verbindung der Fechtkunst und Reitkunst geht die Turnierkunst hervor, u. s. w.

Tischbein, ant. Vasen. vol. I. t. 55. 56. Darstellungen des Ringens. t. 60. Ein Waffentanz.

Mus. Pio-Clement. vol. III. t. 9. stellt gleichfalls einen sehr schönen Waffentanz dar.

J. J. Wagner, Ideen über die Musik. In der allgem. musikal. Zeitung. Jahrg. 1823. No. 13. Ein zwar kleiner aber äußerst gehaltvoller Aufsatz, der manches Treffende enthält über schöne Gymnastik.

Literatur zur Abhandlung über die Pantomimik.

In dem ersten Bande dieser Beiträge zur allgemeinen Kunstlehre ist zum großen Theile von Kunstgebieten die Rede, die beinahe noch gar nicht, oder doch nur sehr wenig erst angebaut sind; daher fällt die Literatur, beschränkt auf die Angabe einzeln verstreuter Abschnitte und Bemerkungen, meistens nur sehr dürftig aus. Eben so nun ist es auch in Hinsicht der Pantomimik; nächst den Seite 219 bereits angegebenen Schriften zur weiteren Erkenntniß des körperlichen Ausdrucks überhaupt, betrachten noch die folgenden Werke denselben hauptsächlich nur als ästhetisches Darstellungsmittel der schönen Kunst.

Giovanni Bonifacio l'arte dé Cenni. Vincenza 1616. 4. Der genauere Inhalt dieses wichtigen Werkes ist bereits ausführlich erwähnt S. 206.

D. G. Morhof, de eloquentia in tacendo. Kiel 1684. 4.

J. G. Berger, de hypocrisi oratoria, sive de eloquentia corporis. Wittenberg 1723. 4.

John Weaver's treatise on action and gesture, in dem früher bereits näher angegebenen Werke.

G. G. Carey's lectures on mimicry. 1776. 12.

Remarks on the nature of Pantomime or imitative Dance anc. and moderne. London. 1789. 8.

Gilbert Austin, Chironomia or a treatise on rhetorical delivery: comprehending many precepts, both ancient and modern, for the proper regulation of the Voice, the Countenance and Gesture. Together with an investigation of the elements of gesture and a new method for the notation thereof; illustrated by many figures. London 1806. gr. 4. 597. S. Deutsch im Auszuge von C. F. Michaelis, die Kunst der rednerischen und theatralischen Declamation. Leipz. 1819. Mit 25 Kupferplatten.

L'Abbé de Condillac Essai sur l'Origine des connoissance humaines. Par. 1769. cap. I. le langage d'action, et celui des sons articulés considerés dans leur origine. cap. III. Des progrés que l'art du geste a faits chés les anciens.

M. Marmontel, Elemens de Literature. Par. 1787. T. IX. p. 154. Pantomime.

Ant. Dinouart, l'eloquence du corps. Paris 1762. 12.

J. F. v. Götz, Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe für empfindsame Kunst und Schauspielfreunde. Augsb. 1783. 4.

J. F. v. Götz, Leonardo und Blandine ein Melodram nach Bürger in 160 leidenschaftlichen Entwürfen; ein in vieler Hinsicht wichtiges Werk für die pantomimische Kunst.

S. H. Ewald, über Empfindung, Leidenschaften, Charactere und Sitten; im Goth. Magaz. Th. II. St. 2, 1778. 8. Gehört nur entfernter hierher.

Einsiedel, Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. Leipzig 1797. S. 59—73. Über Pantom.

J. J. Engel Ideen zu einer Mimik. Handelt in fünf Briefen (28 — 32) besonders von der Pantomime; die hier ausgesprochene einseitige und allzu begränzte Ansicht von der reinen Mimik hat bereits, wie seitherthin schon des Weiteren nachgewiesen ist, mehrfache Widerlegung gefunden. Das Werk überhaupt enthält unläugbar viel Treffliches, dennoch aber ist die Celebrität desselben ungleich größer noch als dessen positiver Werth.

G. Fr v. Sekendorf genannt Patrik Peale, Kritik der Kunst. Götting. 1812. Handelt § 179 — 185 von der

pantomimischen Kunst. — Auch der ganze zweite Band seines bereits mehrfach angeführten Werkes über Declamation und Mimik sammt den zahlreichen dazu gehörigen Kupferbeilagen enthält viel Brauchbares für die Kunst der reinen Mimik.

Oeffentliche Blätter noch geben, hier beiläufig zu erwähnen, neuerdings einen so merkwürdigen Belag zu den in den Umrissen zur Pantomimik ausgesprochenen Behauptungen in Hinsicht der Gewalt des menschlichen Auges über die Thiere, daß wir nicht unterlassen können, denselben hier nachträglich beizubringen. Man hat oft — so bemerkt eine neuere Zeitschrift — der überwältigenden Macht des menschlichen Auges über den Löwen erwähnt; Reisende bezweifelten dies manchmal, aber neue Erfahrungen geben die Gewißheit darüber. Der Löwe greift nie den Menschen von vorne an, wenn er nicht heftig gereizt wird. Er nähert sich ihm, und blickt ihn ernsthaft an, versucht es, hinter ihn zu kommen, als könne er seinen Blick nicht aushalten. Der Major Makintosch in London, der lange in Ostindien war, ein glaubwürdiger Mann, erzählt eine Anekdote, welche zeigt, daß die bezaubernde Wirkung sich nicht bloß auf den Löwen beschränke. Ein ihm wohlbekannter Offizier in Indien ging einst in einem Gebüsche spazieren, und erblickte auf einmal, zehn Schritte von sich, einen Königstiger. Die Begegnung schien auf beiden Seiten unerwartet zu sein. Beide standen unbeweglich stille, und blickten einander an. Der Offizier hatte kein Schießgewehr und wußte, daß sein Säbel in einem Kampfe auf Leben und Tod mit diesem Gegner von keinem Nutzen sein würde, aber er hatte gehört, daß man sogar den bengalischen Tiger zurückhalten könne, wenn man ihm streng und fest in's Gesicht sähe. Er that es. In einigen Minuten fing der Tiger an unruhig zu werden, schlich sich auf die Seite, und versuchte es, ihm in den Rücken zu kommen. Der Offizier folgte ihm immer mit dem Blicke, welchem das Thier zu entgehen suchte, den Kampf aufgab, und ins Dickicht rannte. Ein anderes Blatt, das diesen merkwürdigen Fall ausführlicher und wörtlicher

erzählt nach dem englischen Bericht, giebt an, daß jener Kampf nahe an dreiviertel Stunden gedauert habe: es ist hier einzig die überwiegende Kraft des höheren Geistes, die, aus dem beseelten Auge blitzend, den merkwürdigen Sieg davon getragen hat über des grimmigen Thieres wilde Begier. — Wenn nun so wichtige Resultate hervorgehen aus der genaueren Bekanntschaft mit dem körperlichen Ausdruck, so kann man, abgesehen selbst von den Leistungen schöner Kunst, nur wünschen, daß derselbe recht bald behandelt werden möge mit genügender Ausführlichkeit, daß wir recht bald ein besonderes umfassendes Werk besitzen möchten über die Pantomimik.

Literatur zur allgemeinen Theorie des Rhythmus.

(Siehe Abhandlung IV.)

Obgleich der Rhythmus eins der wichtigsten ästhetischen Elemente der schönen Künste ist, so gehen doch die meisten Kunstlehren, die übrigens oft ziemlich weitläuftig von den besondern rhythmischen Künsten selbst reden, so flüchtig über die allgemeine Natur desselben hinweg, daß sie kaum mit einer wenig sagenden Definition dessen eigentliche ursprüngliche Wesenheit zu berühren suchen. Mehr oder weniger machen es sogar diejenigen Schriftsteller meistens eben so, die in besonderen Werken ganz ausführlich handeln von den rhythmischen Künsten des Tanzes, der Musik und auch des Versbaues. Das wenige Bemerkenswerthe, was demnach über den Rhythmus im allgemeinen zu finden ist in den verschiedenen Schriften dieser Art, wird, hier zum erstenmale zusammengestellt, künftigen Forschern in diesem Gebiet hoffentlich nicht unwillkommen sein.

Platons Grundansicht vom Rhythmus bildet das Motto unserer vierten Abhandlung; die Hauptstelle über denselben findet man de republ. lib. III. p. 437. u. f. der angeführten Ausgabe.

Aristides Quintilianus de Musica lib. I. p. 31. u. f. edit. Meibom sagt nächst dem Plato von griechischen Schriftstellern das Erheblichste über die Natur des Rhythmus.

S. Aurel. Augustin de Musica lib. I. c. 7 de motu. lib. III. de Rhythmo, das ganze Buch, so wie auch lib. VI. welches durchweg sehr weitläuftig handelt von der Kraft des Rhythmus.

Francisci Salinae de Musica libri septem. Salmanticae 1577. lib. V. Quid sit Rhythmus. Auch das ganze siebente Buch handelt vom Rhythmus überhaupt.

Athan. Kircheri Musurgia universalis. Rom. 1650. T. II. p. 27. u. f. de rhythmicae artis vi et efficacia. S. auch T. II. S. 127. über die Rhythmen der ältesten Sprachen, z. B. des Hebräischen, Caldäischen, Syrischen u. s. w.

Isaak Vossius de poematum cantu et viribus rhythmi. Oxon. 1673. 8. Deutsch, im ersten Bande von Nicolai's Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freien Künste. Berlin 1759. Auch zum Theil in Forkels musikalisch kritischer Bibliothek. Gotha 1779. 8. Th. III. S. 1. u. f.

Boeckh de metris Pindari libri III.

M. Mersenne, Harmonie universelle. Paris 1636. fol. C. p. 393 — 428. Essai sur la poesie metrique, enthält sehr wichtige allgemeine Bemerkungen über den Rhythmus. S. darüber auch dessen Quaestiones celeberrimae in Genesim. Lut. Par. 1623. fol. 1693 — 1697.

Burette, Dissertation sur le rhythme de l'ancienne musique (acad. des inscript. T. V. p. 133.)

Encyclopedie methodique. Musique vol. II. p. 334. Rhythme. Enthält zwei verschiedene Theorien desselben von J. J. Rousseau und J. J. de Momigny.

Charles Burney General History of Music. Lond. 1774. 4. Enthält im sechsten Abschnitt von der Musik der Alten manches Allgemeine über die Natur des Rhythmus.

D. Giov. Sacchi, della divisione del tempo nella Musica, nell Ballo e nella Poesia. Dissertaz. tre. Mil. 1770. 8.

Frc. M. Zanotti, Giamb. Martini e Giov. Sacchi. Lettere nelle quale si propongono e sisolvono alcuni dubbj appartenenti al trattato, della divisione del tempo etc. Mil. 1782. 4.

Sulzer, allg. Th. d. schönen Künste. Art. Rhythmus.

G. Hermann, Handb. d. Metrik. Leipzig 1799. §. I — XXIV. Vom Rhythmus.

Aug. Apel, Metrik. Leipz. 1814. Th. I. S. 85 — 92. Vom Rhythmus.

J. H. Voss, Zeitmessung der deutschen Sprache, und auch die Anmerkungen am Schluß des fünften Bandes seiner Gedichte, enthalten viel Treffliches über die Natur des Rhythmus; das Meiste, Wichtigste und Eindringlichste aber lehrt uns darüber der edle Sänger in seinen Dichtungen durch die That: ihn kränzt ja des Wohllauts ihn des Rhythmos holde Charis.

Die in der vierten Abhandlung versuchte Darstellung des Rhythmus in seiner Urwesenheit ist übrigens in der Grundidee, Entwickelung und Classification durchaus neu, ist ganz und gar unser Eigenthum: so schätzbare Bemerkungen auch in den oben erwähnten Schriften enthalten sind, so ist doch — da Hermanns philosophische Untersuchungen kein höheres allgemeines Resultat geben als eine im Ganzen wenig bedeutende Definition des Zeitmaaßes [14] — nirgend ein Streben bemerkbar nach einem umfassenden Grundsystem, von welchem, als von einem wahrhaften Elemente aus, die gleichmäßige Beschauung der rhythmischen Künste vorgenommen, auf welches sie mit festem Grund zurückgeführt werden könnten. — Wir haben den mächtigen Zauber kennen gelernt, mit dem sich das rhythmische Maaß so gern der Bewegungen des Körpers bemächtigt; wir haben die häufig fast unbesiegbare Neigung erkannt, mit der hier einzelne Theile, wie zum Beispiel der Fuß, den umwogenden Rhythmus der Schallwellen durch taktgemäßen Schlag energischer darzustellen streben: folglich mußten die Künste der schönen Körperbewegung zunächst vorangehen in diesen Untersuchungen aller Kunst der schönen Bewegung, und nur allmählig konnten wir von hier aus vorschreiten zum Hyporchema, als der vollkommensten, alle rhythmischen Künste gleichmäßig umfassenden Kunstform. Länger war bis dahin der Weg, als wir uns anfänglich vorgesetzt hatten; wir fanden die Orchestik in einem solchen Zustande, daß die Poesie keine sonderliche Neigung finden konnte, sich mit die-

14) S. Abhandl. IV. cit. No. 11.

ser sonst so nahe verwandten Schwester, mit der ursprünglichen Lehrerin alles Rhythmus näher zu verbinden: es mußte also, in der Idee wenigstens, dieselbe wieder hergestellt werden in ihrem verlorenen Adel, mußte angeschaut sein nach ihrer ursprünglichen ästhetischen Wesenheit. Diese nun ist, wie wir gesehen haben, höchst bedeutsam. Die Orchestik allein vermag die Grazie, das Ideal des bewegten Schönen, [15] vollendet zur Erscheinung zu bringen; sie allein lehret klar der Anmuth, der Charis, regelnd Maaß und leichte Vorschrift. [16] Also auch bestimmt im Reiche der Künste es des Rhythmus mächtigem Herrscher, dem Tanze, des kunstsinnigen Dichters gehaltvolles Wort:

„Dem schweren Körper geb ich Zephyrs Flügel,
„Das Gleichmaaß leg ich in des Tanzes Schritt,
„Was sich bewegt, lenk ich mit meinem Stabe:
„Die Grazie ist meine schöne Gabe." [17]

Nachdem solchergestalt die Künste der schönen Körperbewegung, Gymnastik und Orchestik auf ihre artistischen Elemente zurückgeführt und mit einiger Ausführlichkeit dargestellt worden sind in ihrer wahren ästhetischen Natur, so wird nunmehr ins Besondere zu reden sein von den, dem Tanz im Hyporchema ursprünglich vereinigt gewesenen geistigeren Schwestern, Musik und Poesie. Die beiden nächsten Abhandlungen werden also die Tonkunst und Dichtkunst mit besonderer Hinsicht auf die ihnen als Element ihrer Darstellungen dienende schöne Bewegung im Einzelnen zu untersuchen haben; ferner muß die Scheinbewegung in den rein plastischen Künsten Bildnerei und Malerei noch bestimmter angeschaut werden, und endlich führt die nähere Darstellung der Schauspielkunst, als veredelte Nachahmung des totalen Lebens selbst, uns natürlich weiter zur zweiten Ab-

15) Vergl. Abhandl. IV.

16) Χάρις die Anmuth, νόμος das Gesetz, die Vorschrift, die Regel: davon also Charinomos. d. V.

17) Schiller, der Tanz, in der Huldigung der Künste.

theilung dieſes Werkes, zur Betrachtung der Kunſt in Hinſicht eines ihr möglichen Einfluſſes auf das geſammte menſchliche Daſein. Möchte dem Streben der Muſe doch hier vornehmlich es gelingen, etwas Weſentliches beizutragen zur Bereicherung und Verſchönerung des Lebens durch Bannung wilder Leidenſchaften, durch Belebung edler Gefühle und lauterer, ſinniger Freuden! möchte in ſolcher Deutung lebendig zur That übergehen des alten Dichters vorn erwähnter Ausſpruch:

Terpsichore affectus citharis movet, imperat, auget.

Magdeburg, gedruckt bei J. C. Strube.

Berichtigungen.

Wegen der Entfernung vom Druckort haben sich, jeder fremden noch so sorgsamen Korrektur unvermeidlich, mehrere Druckfehler eingeschlichen, von denen besonders die mit einem Sternchen bezeichneten zu verbessern sind, weil der Sinn der Rede durch sie zum Theil verdunkelt oder gar entstellt wird.

	Seite		Zeile		statt	lies
	autom		35			autem.
*	19		5		Lage	Loge.
*	20		31		Sämann	Seemann.
	31		3		Renni	Reni.
*	31		16		Gange	Glanze.
	31		34		Müsslein	Nüsslein.
	43		31		Terpsychore	Terpsichore.
*	53		20		versammelt	gesammelt.
	69		9		herrlicher	herrlichen.
*	165		8		Fuße	Füßa.
	233		33		ἄστεος	ἄστεως
	246		29		Manchart	Mauchart
	246		36		αμείψω	αμείψω
	246		38		ὐυρανίας	ὐυρανίας
*	247		22		ὥσπερ ἑαυτῇ τύραννος ὑπήκοον —	lies ὥσπερ τύραννος ὑπήκοον ἑαυτῇ
	247		23		μευσικὴν	μουσικὴν
*	247		23		σλίγην	ὀλίγην
*	247		24		τὴνὀδὲ	τὴν δὲ
*	247		25		τὴν	τιμὴν
*	251		9		immer	nimmer
	256		37		diffe, rentes	differentes
*	259		17		vertheidigt.	vertheidigt.

Seite		266	Zeile	37	statt	Widerholungen	lies	Wiederholungen
*	-	268	-	12	-	Gespreize	-	Gespreizte
	-	272	-	36	-	conleurs	-	couleurs
	-	276	-	2	-	Schwerdtern	-	Schwertern
*	-	278	-	38	-	schon	-	schön
*	-	283	-	17	-	Reizen	-	Reigen
	-	284	-	7	-	Giulo	-	Giulio
*	-	285	-	4	-	Lufttanz	-	Lustanz
*	-	306	-	27	-	τερπόμενοι.	-	τερπόμενοι,
	-	306	-	28	-	ὠρχήσατο	-	ὠρχήσατο
	-	306	-	31	-	τοὺ	-	τοὺς
	-	314	-	33	-	Laooc	-	Laoc.
	-	325	-	22	-	Triumpf	-	Triumph
	-	325	-	25	-	laßen	-	lassen
*	-	333	-	2	-	Geschtsfaden	-	Geschichtsfaden
	-	341	-	11	-	Annibal, Caracci	-	Annibal Caracci
	-	343	-	32	-	Schakespear	-	Shakespear
	-	344	-	31	-	insesellement	-	insensiblement
*	-	345	-	28	-	frehen	-	frohe
	-	346	-	19	-	liebenswürdigen	-	liebenswürdigem
	-	362	-	33	-	Palavixino	-	Palavicino
	-	363	-	35	-	Albani	-	Albany
	-	364	-	34	-	πατέρἀνδρῶν	-	πατὴρ ἀνδρῶν
*	-	365	-	6	-	geplaudert	-	ausgeplaudert
	-	367	-	12	-	Phrannichus	-	Phrynichus
	-	370	-	38	-	tout	-	tous
	-	385	-	2	-	Schritte.	-	Schritte,
	-	395	-	36	-	Μορφατιὸς,	-	Μορφασμὸς
	-	425	-	27	-	eingesäuft	-	eingeseift
	-	433	-	28	-	Endlich	-	darauf
*	-	446	-	35	-	gedrängte	-	gekränkte
	-	447	-	19	-	Erkornen	-	Erkorenen
*	-	455	-	4	-	nun	-	um
	-	456	-	26	-	ungerechten	-	ungerechtem
	-	461	-	3	-	alle	-	alles
	-	469	-	25	-	Ampikos	-	Ampykos

*	Seite	472	Zeile	14	ſtatt	Reichen	lies Reihen
	-	477	-	35	-	Vincenco	- Vincenzo
	-	483	-	26	-	Zuchthäussler	- Zuchthäusler
	-	483	-	34	-	memorum	- mimorum
	-	493	-	5	-	Samotheake	- Samothrake
	-	498	-	5	-	Sabiriſche	- Sabiniſche
*	-	501	-	1	-	begleiteten	- begleiten
	-	508	-	16	-	Trochanus	- Trochaeus
	-	509	-	10	-	weil er an der Strophe	- weil er der Strophe
*	-	517	-	19	-	verlernt	- verbannt
*	-	521	-	21	-	nehmlicher	- ähnlicher
	-	544	-	12	-	Vitrus	- Vitruv
	-	549	-	7	-	Hyporcheme	- Hyporchema
*	-	552	-	27	-	curien ses	- curieuses
	-	553	-	19	-	iſt	- ſind
	-	557	-	10	-	in unſrer Abhandlung	- in unſerer fünften Abhandlung
	-	557	-	36	-	verſchidenen	- verſchiedenen
	-	560	-	43	-	Quator	- Quatuor
	-	564	-	40	-	del	- dé
	-	567	-	2	-	Deviel's	- Devil's
	-	568	-	16	-	Ruxners	- Rüxners.

Charinomos.

Beiträge

zur

allgemeinen

Theorie und Geschichte

der

schönen Künste

von

Carl Seidel.

Zweiter Band.

Magdeburg, 1828.
bei Ferdinand Rubach.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Den geneigten Lesern übergebe ich hiermit den zweiten und letzten Band des Charinomos. Wie dieser Name schon auf Regel und Maaß der Grazie hinweist, die allem bewegten Schönen als höchstes Gesetz zum Grunde liegt: so ist, demselben entsprechend, hier vornehmlich von allen Künsten des Rhythmus und der Bewegung überhaupt die Rede, wenn auch der plastischen Kunst noch einige in ihrer Idee neue ästhetische und historische Abhandlungen gewidmet sind. Neben der rein objectiven Beschauung tritt zugleich, dem Plane dieses Werkes gemäß, die nahe Beziehung der Kunst zum Leben überall bestimmter hervor, wovon eigentlich, als Anhang zum Charinomos, in einer besonderen Abtheilung ausführlicher gehandelt werden sollte. Da indessen der Raum hier es nicht mehr gestattet, so findet sich schon an einem anderen Orte Gelegenheit, noch ein Mehreres zu

sagen über die Verschönerung des Daseins durch die Künste, über ästhetische Erziehung, über Erweckung und Belebung des Kunstsinns im Volke, über das Verhältniß der Künste zum Staat, über Charakteristik der Künstler, über Kunstkritik u. s. w. Als ästhetische Lehre für sich bilden indessen diese Beiträge zur Theorie und Geschichte der Künste ein völlig abgeschlossenes Ganze: möge denn der darin entfaltete Kreis von Ideen einer regen Theilnahme sich erfreuen.

Berlin am 1sten Januar 1828.

Carl Seidel.

Abhandlungen des zweiten Bandes.

X.

Umriſſe zu einer Poetik der reinen Tonkunſt . . . . Seite 1

XI.

Die Muſik der deutſchen Dichtkunſt . . . . . „ 152

XII.

Die Bildhauerkunſt neuerer Zeit, mit hiſtoriſchen Rückblicken auf ihre Entwicklung . . . . . „ 376

XIII.

Ideen zu einer Aeſthetik der Malerei . . . . . „ 472

XIV.

Schauſpiel und Schauſpielkunſt . . . . . „ 568

XV.

Kunſtſchulen . . . . . „ 585

Gieb der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwickelung bringen.

Schiller.

Umrisse
zu einer Poetik der reinen Tonkunst.

Charakteristische Schönheit ist die Schönheit in ihrer Wurzel.
Schelling.

Alle schöne Kunst muß ein Inneres zum Ausdruck bringen in sinnlich vollkommener Erscheinung; auf der innigsten Verschmelzung von Idee und Form beruht das eigentlich Aesthetische jedes Kunstwerks. Nimmer erscheint ein solches, wie früherhin schon ausführlich dargethan ward, durch ein bloßes Spiel mit schöner Aeußerlichkeit für sich; der Geist nur verleiht demselben erst den höheren Adel, erhebt es zu dem, was jede Kunst — sie stelle nun ihre Gebilde dar in Formen und Farben, Gebehrden und Tönen — sein soll, nehmlich zu wahrhafter Dichtung. Nicht allein der leibliche Sinn des Hörers oder Schauers soll bei allem Kunstgenuß nur etwa angenehm gereizt und geschmeichelt werden, sondern auch Geist und Seele müssen, über der formellen Aeußerlichkeit hinaus, in lebendigstem Anspruch genommen sein durch die in derselben dargestellte ästhetische Idee.

Solcher Grundansicht gemäß ward nun bereits die Gebehrde als ein natürliches Mittel des psychischen Ausdrucks von aller erläuternden Rede losgelöst, und für sich betrachtet als reine Mimik: es wurde deren eigentlicher Inhalt näher bestimmt, das artistisch Schöne ihrer äußeren Formen nachgewiesen in einer besondern Theorie,

und darauf, ganz abgesehen von der jetzigen Art und Weise der Erscheinung, die pantomimische Dichtung dargestellt in ihrer wahrhaften Wesenheit; welche Untersuchung dann das Interesse nicht allein der mimischen Künstler, sondern auch der Bildner, Maler und Musiker, in vielseitigstem Anspruch nahm. Nicht minder wichtig nun erscheint, wenn auch nach manchen anderen Richtungen hin, eine Betrachtung der reinen Musik, welche den Ton, als zweiten natürlichen Ausdruck des inneren Lebens, ohne alle Verbindung der Sprache für sich selbst nach seinem möglichen Inhalt erforscht, und denselben in dieser Besonderheit hinzustellen versucht als wirklich ästhetische Kunst, das heißt als schönes Spiel mit Tonformen, die da wirklich belebt werden von bestimmter Idee. Der Gesang, als Verbindung der Poesie und Musik, erhält, etwa wie die Geste des Schauspielers, durch das Wort selbst überall seine klare Bedeutung; dieselbe jedoch muß auch, bis auf einen gewissen Grad leicht erkennbar, stets gelegt werden können in die reine Tonkunst oder Instrumental-Musik: wäre dieses, wenn auch meistens ganz gegen die jetzt gewöhnliche Praxis, nicht näher nachzuweisen in einer gehörig begründeten Theorie, so schiede nothwendig diese ganze Sphäre musikalischer Leistungen als ein leeres Spiel mit conventionell schönen Tonformen gänzlich aus dem Gebiete wahrhaft schöner Kunst. Jean Paul sagt in dieser Hinsicht höchst treffend: „es ist das einzige Mittel den Tönen ihre „Allmacht zu geben, wenn man sie zu Ripienstimmen unserer Stimmung, und so aus Instrumental-Musik Vokal-Musik, aus unartikulirten Tönen articulirte macht, „anstatt daß die schönste Reihe Töne, die kein bestimmter „Gegenstand zu Alphabet und Sprache ordnet, abgleitet „vom bespülten aber nicht erweichten Herzen." Ganz in diesem Sinne läßt auch ein anderer bewährter Kunstforscher sich folgendermaßen vernehmen: „es ist die Hauptsache bei aller schönen Kunst, daß sie uns die innere Welt „aufschließe und zum Anschauen bringe; alles übrige Ver-

„gnügen, welches sie gewähren mag, ist diesem sehr tief unter„geordnet. In jeder Theorie einer schönen Kunst ist daher „die Lehre von den Mitteln das Innere auszudrücken bei „Weitem das Wichtigste, und wenn sie diese nicht zu lie„fern vermag, so hat sie wenig Werth. Die Tonwissen„schaft aber kann diese Lehre vom Ausdruck genügend ge„ben." [1]) Solche höhere, bisjetzt noch nirgend mit einiger Vollständigkeit und Klarheit gegebene musikalische Theorie nun bestimmter zu begründen, das ist der Zweck dieser Abhandlung. Das darstellende oder dichterische Vermögen der gesammten Tonsphären für sich soll vornehmlich in ein helleres Licht gesetzt werden, und deshalb führt nach allem Vorigen dieselbe, zum Unterschied der gewöhnlichen nur reine Formenlehre enthaltenden Theorieen, nicht unschicklich den Namen einer Poetik der reinen Tonkunst. Bevor wir indessen dieses Vorhaben näher beginnen, müssen zunächst einige allgemeine Andeutungen gegeben werden über manche unstatthafte Formen, in denen die Instrumental-Musik erscheinen kann, und leider so häufig bisjetzt erschienen ist, daß tiefe Denker selbst, auf so vielfache Erfahrung gestützt, der reinen Tonkunst ohne Weiteres alle höhere ästhetische Natur gänzlich abgesprochen haben. Die zunächst folgende Darstellung wäre demnach leicht überall historisch zu belegen, und so möge sie denn in ihrer Gedrängtheit gewissermaaßen hier die Stelle vertreten einer weitläuftigen geschichtlichen Einleitung in die wahrhafte Theorie der reinen Tonkunst.

Die Instrumental-Musik also kann, wie schon erwähnt ward, zunächst erscheinen als ein bloßes Spiel mit schönen Tonformen, in welches, ganz zufällig und ungesucht, nur so viel Charakteristisches sich etwa eindrängt, als da natürlich haftet an den gebrauchten Kunstmitteln. Der Com-

1) J. G. E. Maaß: dessen psychologische, ein Mehreres noch für die Theorie der höheren Tonkunst enthaltende Schriften sind bereits hier angeführt. Th. I. S. 219.

poniſt, indem er ein Tonſtück ſolcher Art an das Licht förderte, wollte eigentlich gar nichts Tieferes damit ausdrücken; er war ſich bei der Schöpfung irgend einer Innerlichkeit gar nicht näher bewußt. Ohne lichte Begeiſterung von irgend einer Idee reihete er die dem äußeren Sinn unbeſtimmt ſchmeichelnden Töne aneinander, ordnete die Struktur des ſogenannten Ganzen nach einer zum Theil rein conventionellen Norm, und nannte daſſelbe Symphonie, Sonate, Concert u. ſ. w. Ob dabei Folge und Abtheilung der einzelnen Tonſätze höherem Geſetz entſprechen oder nicht, was kümmert das ihn: haben doch andere Componiſten bereits ihre viel gerühmten Werke genau eben ſo zuſammen gebaut. Bei ihnen folgt ja ebenfalls ohne alle Vorbereitung dem Adagio das grell contraſtirende Preſto, und zerreißt in widriger Weiſe die Stimmung des tiefer gebildeten Hörers; Schlendrian indeſſen iſt, wie Drieberg ſo treffend ſagt, der Neueren Muſagetes,[2]) wie alſo könnte ein Tonſetzer es anders machen wollen als ſeine Vorgänger, wenn er noch gar keine Ahnung hat von den innigeren Beziehungen der Tonkunſt zur Pſyche. Allen ſolchen Praktikanten iſt eigentlich bloßer Ohrenkitzel der unbewußte Zweck ihrer Schöpfungen; das höhere Geiſtige im Menſchen alſo wird dadurch entweder gar nicht angeregt, oder die etwa möglichen allzu ſinnlichen Anreizungen äußern gar eine nachtheilige Wirkung. Früherhin iſt bereits der ſchädlichen Folgen Erwähnung gethan worden, die da entſpringen aus einem völlig gehaltloſen Spiel mit den ſchönen Formen der Sinnlichkeit, und wir hoffen ſpäter noch Gelegenheit zu haben, die dadurch nothwendig bewirkte Erſchlaffung und Verweichlichung des Geiſtes darzuſtellen in dem ganzen Umfange ihres ſtörenden Einfluſſes. Sowohl in ethiſcher als auch in äſthetiſcher Hinſicht ſcheidet alſo dieſe erſte Darſtellungsform der reinen Muſik unbedingt aus dem Gebiete abſolut ſchöner Kunſt.

---

2) S. Friedr. v. Drieberg's pract. Muſik d. Griechen, S. 8.

Die Instrumental-Musik für sich kann ferner nicht allein ohne bestimmteren Ausdruck, sondern auch ohne eigentlich freie Schönheit der Tonformen selbst erscheinen als ein bloß eitles Spiel mit technischer Fertigkeit. Bei solchen Compositionen, die anmuthslos nur Schwierigkeit an Schwierigkeit reihen, hat der Tonsetzer gar keinen anderen Zweck, als nur Gelegenheit zu geben, die mechanische Geschicklichkeit des sogenannten Virtuosen geltend zu machen auf die höchst möglichste Weise. Der Geist geht, nachdem der erste Eindruck mitleidsvoller Verwunderung über die belebte und doch so seelenlose Trillermaschine vorüber ist, bei solchen Kunststücken völlig leer aus; wo aber dieses der Fall ist, da kann auch nicht entfernt die Rede sein von einer wahrhaft ästhetischen Leistung.

Noch eine andere Form der reinen Musik kann passend bezeichnet werden mit dem Namen der schulgerechten. Gewissenhaft werden hier nach allen herkömmlichen Regeln einer verjährten Praktik die Akkorde geordnet, die Dissonanzen vorbereitet, die Figuren durchgearbeitet, und die Doppelfugen natürlich oder gar krebsgängig durch die verschiedenen Stimmen geführt: während der Componist vorhin gewissermaßen hinter dem ausübenden Spieler zurücktrat, erscheint also hier derselbe mehr für sich selbst, offenbarend die Unsumme seiner gewaltigen musikalischen Gelahrtheit. Angeregt wird dabei zwar des Hörers geistige Natur, derselbe erhält jedoch keinen eigentlich ästhetischen Eindruck; der trockene Verstand allein ist es, welchen das arithmetisch künstliche Spiel erfaßt, auf dessen Verfolgung aber durch alle Einzelnheiten die artistische Amtsmiene bei der Anhörung keinen geringen Werth legt. Alle jene musikalischen Formen der Nachahmungen, Fugen u. s. w. können allerdings schön werden, in so fern sie im ausdrucksvollen Tonstück eine charaktervolle Bedeutsamkeit erhalten; für sich allein aber sind sie ohne eigentlichen Werth, denn wo nur die niederen Thätigkeiten des Denkvermö-

gens vorzugsweise beschäftigt werden, da waltet niemals die höhere Schönheit.

Eine nicht minder unstatthafte Form der Instrumental-Musik ist die malerische; Sturm und Gewitter, Wachtelschlag und Kriegsgetümmel, Sonnenuntergang und ähnliche Scenen mehr werden hier nachgeahmt. Der Ton, ein natürlicher Ausdruck des innersten Lebens, wird dabei auf das Widersinnigste gemißbraucht zu plastischer Gestaltung entfernter zum Theil ganz andere Sinne berührender Aeußerlichkeiten. Nicht alles, sagt Lessing so treffend, was die Kunst vermag, soll sie vermögen: könnten auch alle jene Dinge wirklich auf das Täuschendste dargestellt werden durch den reinen Klang, so sind sie dessen ungeachtet, als dem höheren Geiste der Musik entgegen, völlig unstatthaft, und können höchstens im humoristischen und komischen Styl bisweilen ihre Stelle finden. Der Componist kommt zu solchen Malereien, weil ihm, indem er nach einem bestimmteren Ausdruck der Töne strebt, zugleich das ewige ästhetische Grundgesetz nicht klar ist, daß nur wahrhaft Schönes sich gestaltet, in so fern der Künstler stets sich nur streng bewegt innerhalb der ächten Sphäre seines darstellenden Kunstmittels. Den Geist freilich beschäftigt auch diese nachahmende Musik, jedoch ebenfalls nicht auf die rechte Art. Die wüthendsten Schlachtscenen, das täuschendste Aechzen der Sterbenden nehmlich wirken auf ganz gleiche Weise mit dem drolligen Kukuksruf, das heißt, sie machen im recht eigentlichen Sinne des Wortes dem Hörer Spaß: solche Wirkung aber, die selbst in dem wahrhaft Komischen sorgsam vermieden wird, fällt unbezweifelt außer dem eigentlichen Gebiete wahrhaft schöner Kunst.

Werfen wir nunmehr einen prüfenden Blick auf die herkömmlichen Leistungen der heutigen Instrumental-Musik, so erscheint sie in der That meistens als ein Gemisch der bisher angegebenen nichts bedeutenden Compositionsweisen; nur hier und da gewahrt man Spuren von tieferer

Seelenmusik,[3]) Anklänge von ächter Tondichtung. Deshalb aber sinkt auch der Gefallen an den statt derselben aufgetischten Afterkünsten täglich mehr, und die dabei Betheiligten schreien laut über die frostige Geringschätzung ihrer Leistungen. Nicht Mangel aber ist es an Kunstgefühl, sondern wachsender Schönheitssinn, Resultat einer steigenden Bildung, wenn es leerer stets und leerer wird in den Concerten der Virtuosen. Die Gerühmtesten derselben werden während der letzten Jahre auf ihren Reisen diese Erfahrung zur Genüge gemacht haben,[4]) und die kommende Zeit wird dieselbe noch merklicher bestätigen. Ihre donnernden Symphonien, ihre prunkenden Solo's wirken nichts; vergebens trillert die Fingerfertigkeit, tönen beiher Bärentanz, Dudelsack und anderer Spaß; das freundlichst zurechtgelegte Gesicht mit der erlogenen Bescheidenheit darauf imponirt nicht mehr: öde und leer sind die weiten Säle, und sie werden es bleiben, so lange die Composition voll lebendigsten Ausdrucks sich nicht darstellt als wahrhafte Tondichtung; so lange der ausübende Künstler nicht dabei erscheint als ein eigentlicher Deklamator, dessen Seelenaccente die Poesie des Herzens wiedergeben mit der vollsten Gewalt ihres möglichen Eindrucks. Sollten demnach auch unsere früherhin schon gegebenen Andeutungen über das tief Charakteristische in der Natur der Rhythmen und der Töne ganz unberücksichtigt geblieben sein, so werden doch vielleicht jene unangenehmen Erfahrungen von der ge-

---

3) Vergl. Th. I. S. 31. 40.

4) Einheimische Musiker füllen noch allenfalls ihre Concerte, indem sie die Einlaßkarten dazu umhersenden in Form andringlicher Bittbriefe. Hätten solche Geiger und Pfeifer eine Ahnung von dem nüchternen Seelenzustande ihrer herbeigezerrten Hörer, die sich für Kunstfreunde halten, oder doch dafür angesehen sein wollen; könnten sie plötzlich die grausig stille Langeweile auf den Gesichtern lesen, die sich aus eitler Schaam verbirgt in laue Beifallsbezeugung: das künstlich gemißhandelte Instrument entsänke fürwahr ihrer starrenden Hand.

D. V.

ringen Wirkung der gewöhnlichen artistischen Leistungen manchen Musiker näher anreizen zu einiger Beachtung der nachfolgenden Untersuchungen.

Die reine Musik muß, im Gegensatz aller vorhin angeführten üblichen Formen, stets erscheinen als wahrhafte Kunst der Seele. Töne sind unwillkührliche Zeichen des psychischen Ausdrucks, und diese nun werden hier angewendet zur Offenbarung der innersten unnennbarsten Regungen. Unmittelbares Naturgesetz nennt ein Weiser die Sprache der Empfindung, die in den Modificationen des Tones liegt: [5]) aus dem Herzen kommt der Ton des wahren Gefühls, und pflanzt, wie ein elektrischer Funke, durch eine unsichtbare Kette die gleiche Empfindung in die fremde Brust. Diese göttliche Bestimmung des Tones nun faßt die wahre Musik auf als ihr höchstes Grundgesetz, und belebt überall mit geistigem Hauche die äußere formale Schöne der gesammten Klangwelt. Ob die Stimme des innersten Lebens zugleich mit entfernt umschreibenden Wort hervortritt im Gesang; ob nur wahrhaft beseelender Athem dahinströmt durch das melodische Rohr; oder ob von zarter Empfindung berührt die harmonische Saite erbebt: das eigentlich ist gleich; denn überall soll ja der innigste Naturausdruck nur idealisirt erscheinen zu charakteristisch-schöner Tonkunst, das heißt, zur poetischen Sprache des Gefühls. Gleich der lyrischen Poesie offenbart die Musik die geheimsten Anliegen der Menschenherzen, und der Poet vermag mit dem Wort conventioneller Willkühr dieselben so innig nicht zu sagen, als der Tondichter durch das natürliche Mittel seines Ausdrucks; wo die Rede nicht mehr hinzureichen vermag, da beginnt die Sphäre der reinen Tonkunst, und ohne Worte auch versteht sie das Herz, denn wenn es bewegt ist, so hat es begriffen.

---

5) Herder, in der Preisschrift über den Ursprung der Sprache.

Alle jene Regungen nun des Innern, auf welche der wahrhafte Genuß der lauschenden Seele an der Tonkunst sich begründet, sind so unbestimmt nicht, daß der Geist darüber zu gar keinem Bewußtsein gelangen könnte; ein vorerwähnter psychologischer Forscher sagt: „jede innere „Empfindung und jede Leidenschaft hat ihren eigenthüm„lichen Ton und ihre eigenthümliche Bewegung. Dieser „Ton und diese Bewegung lassen sich deutlich und bestimmt „angeben, können in den Werken der Tonkunst dargestellt „und hierdurch jene Gemüthszustände ausgedrückt und in „dem Gemüthe der Hörer erregt, oder diese doch wenig„stens dazu gestimmt werden.“ 6) Jeder hellere Psycholog ist sicher der hier ausgesprochenen Behauptung nicht entgegen; derselbe weiß ja sehr wohl, daß bei solcher Untersuchung über das höhere Auffassungsvermögen die rohe Masse geputzter und ungeputzter Menschen — die bei ungleich sinnlicheren Eindrücken jetzt noch in völligem Dunkel schwebt, die überhaupt nur noch so recht eigentlich durch das Leben dahin dämmert — nicht wohl dienen kann als bestimmender Maaßstab. Mag jedoch der große Haufe auch bei der Musik ohne bestimmteres Bewußtsein des Einzelnen bleiben, wie es eigentlich bei den meisten anderen Kunstgenüssen nicht minder der Fall ist, so ergreift dessen ungeachtet doch die Totalität einer Tondichtung, in so fern sie wahrhaft als solche ein innerstes geheimstes Leben herausspiegelt, alle, auch die rohesten Seelen, mit gleicher Macht. Der Componist aber muß, wenn Musik solche Gewalt üben soll, vor allen sich selbst klar sein über das, was er will: mit einem gewissen Bewußtsein muß er selbst gefühlt haben, muß als wahrhafter Seelenpoet fähig sein der tiefen Sehnsucht und Liebe, des Schmerzes und der kindlichen Freude, die in seinen Seelenlauten Andere bewegen soll. Sehr schön sagt ein älterer Tonlehrer in seiner einfältigen Kraft-

6) J. G. E. Maaſs, in der allgemeinen musikal. Zeitung Jahrg. XXII. No. 4.

sprache: „was von Herzen gehet, gehet wieder zu Herzen. „Man muß vor allen suchen, bei den Zuhörern einen Ein„druck zu machen wie ein Prediger. — Das ist die wahre „Theorie der Musik, welche von allen wahren Liebhabern „und Kennern zu allen Zeiten gesucht ist worden und bis „an das Ende der Welt gesucht wird werden." [7]) Und diese wahre Theorie, so fügen wir hinzu, wird nur gefunden im Streben nach einem selbstbewußten bestimmteren Ausdruck: durch charaktervolle Schönheit wird die Musik einzig nur erhoben zu einer wahrhaft ästhetischen Kunst.

Diesen Ansichten völlig entgegen giebt es indessen einige Tonlehrer und selbst Kunstphilosophen, die alle nähere Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks entweder gänzlich ableugnen, [8]) oder denselben gar als eigentlich zweckwidrig verdammen in aller Tonkunst. „Habt ihr das ei„genthümliche Wesen derselben auch wohl nur geahnet, ihr „armen Instrumental-Componisten, die ihr euch mühsam „abgequälet, bestimmte Empfindungen darzustellen?" Also fragt ein bekannter musikalischer Schriftsteller an einer Stelle, [9]) und widerspricht zugleich an vielen andern sich selbst, indem er von einer ohne gewisse Bestimmtheit doch unmöglichen Wahrheit des musikalischen Ausdrucks redet, und denselben in den größten Einzelnheiten der Tonfärbungen, der Instrumente u. s. w. zum Theil selber nachweist. In ähnliche Widersprüche und Ungereimtheiten verfallen aber natürlich alle diejenigen, welche, beständig nur redend von erhabener Unbegreiflichkeit und dunkler überirdischer Sehnsucht der Musik, das Charakteristisch-Schöne dem Idealen der Tonkunst mehr oder minder für außerwesentlich halten; und diese Inconsequenz in aller Durch-

---

7) J. Riepel, musikal. Setzkunst S. 104.

8) Boye, l'expression musicale mise au rang des chimires — Paris 1779. — Vergl. auch Beattie, essay on Poetry ch. IV. §. 1.

9) Hoffmann, in den Fantasiestücken Th. IV. p. 69. der neuen Ausg.

führung ſolcher Anſichten giebt noch einen beachtenswerthen Beweis mehr für das hier zu begründende Syſtem.

Zwey Fragen beſonders müſſen, nach allem Vorigen, bei der Darſtellung der reinen Muſik als charakteriſtiſch ſchöner Kunſt näher erörtert werden, und dieſe ſind:

„was kann durch die Tonkunſt für ſich ſelbſt dergeſtalt zum „Ausdruck gelangen, daß es einen beſtimmbaren Eindruck „hervorbringt?

„Wie muß, nach der Natur des darſtellenden Mittels, „dieſer Ausdruck, ſowohl im Allgemeinen als im Ein„zelnen, ſich geſtalten?“

Die Beantwortung der erſten Frage, die wir zunächſt hier verſuchen, muß, da dem früher Geſagten zu Folge nur ein Inneres mit äſthetiſcher Wahrheit zur Erſcheinung kommen kann durch die Muſik, dieſelbe zunächſt betrachten in Hinſicht auf die geſammte Geiſtigkeit des Menſchen; es werden die Beziehungen des Tones zu den geſonderten Vermögen und Kräften des Denkens, Empfindens und Begehrens anzuſchauen ſein: und da nun die Welt der Gefühle vorherrſchend der Gegenſtand muſikaliſcher Dichtung iſt, ſo machen dieſelben in unſerer Unterſuchung nothwendig den Anfang.

Die Gefühle, wie überhaupt alle inneren Regungen des Menſchen, beobachten, in ſo fern nicht gewaltſam äußere Einwirkungen ſtatt finden, ſelbſt bis zu ihren ſcheinbaren Sprüngen eine gewiſſe Geſetzmäßigkeit, auf die wir beſtimmter bereits hingedeutet haben in einer der früheren Abhandlungen. Bei allen Bewegungen der Seele zeigen ſich uns ein Moment des Beginnens, ein Wachſen, einige Zeit hindurch ein Verharren in derſelben Beſchaffenheit, und endlich ein allmähliges Uebergehen in andere Zuſtände. Niemals aber durchbebt uns eine innere Regung ſo einzig nur, daß nicht Verwandtes, ja oft fremdartig Entgegengeſetztes dabei zugleich mitklänge: die verſchiedenſten Arten und Grade des Angenehmen und Unangenehmen, des Begehrens und Verabſcheuens, können alſo gleichzeitig ange-

regt werden, wodurch denn die erwähnte Stetigkeit der einen Hauptregung, ohne Verdunkelung ihres Charakteristischen, zugleich erscheint als ein vielfach bewegtes Spiel des Innern. In jedem Gefühl unterscheiden wir demnach ein Bleibendes für sich, und ein Wechselndes nach bestimmbarem Gesetz der Association; eine Einheit, die in artistischer Nachahmung zugleich sich von selbst darstellen muß als schöne, das heißt, nicht zufällige, sondern gesetzlich nachzuweisende Mannigfaltigkeit. Das dadurch entstehende Spiel aber kann seiner innersten Natur nach sich nur entfalten durch eine gewisse Zeitreihe; Moritz sagt höchst treffend: „der Gedanke hat Licht, die Empfindung Fülle. „Der Gedanke kann sich auf einmal äußern, die Empfin„dung nur sich nach und nach ihrer Fülle entledigen. Der „Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwan„gere Wolke; ihr Erguß ist der langsamere oder schnellere „Tropfenfall."

Nach dieser kurzen Hinweisung auf den allgemeinen Charakter der Gefühle und der Seelenbewegungen überhaupt, die an sich schon gleichsam musikalisch sich gestalten, wird nunmehr näher zu bestimmen sein, welche Gefühle vornehmlich ein Gegenstand schöner Darstellung werden können in der Tonkunst, und da kommen wir denn zunächst auf die beiden allgemeinsten Regungen in jeder Menschenbrust, nehmlich auf Freude und Schmerz. Wenn für diesen, wie es früher schon angedeutet ward, die menschliche Natur überall den vielfachsten Ausdruck hat, so bewährt sich dieß hier ganz besonders: Trauer und Schwermuth, Jammern und Aechzen, Wehmuth und sanfte Klage sind in den verschiedenartigsten Abstufungen ein reicher Vorwurf für den charakteristisch schönen Ausdruck der reinen Tonkunst. Zu richtiger Auffassung des Gesagten muß nur hier gleich angemerkt werden, daß die Musik nicht wie die Poesie bestimmte einzelne Bilder, sondern vielmehr ganze innere Zustände bezeichnet, die sie eben auffaßt in den drei natürlichen Momenten des Entstehens, Wachsens

und Abnehmens, und nach dem vorerwähnten Geſetz vielfach verwandter Aſſociation mit faßlicher Klarheit ausmalt zu einem vollſtändigen äſthetiſchen Ganzen. Der Gegenſtand der Trauer bleibt in der reinen Tonkunſt unbeſtimmt: dem gleichſam völlig objectivirten Ideale des dargeſtellten Gefühls aber geſellt die tiefere Seele des Hörers unwillkührlich ihr ſubjectives Weh, vergangenes oder gegenwärtiges, verdeutlichend hinzu; und auf dieſes wunderſame Ineinanderfließen des Individuellen mit dem Allgemeinen beruht eben zum großen Theil der unnennbare Zauber der Tonkunſt.

Nächſt dem Schmerz bietet auch die Freude in ihren verſchiedenen Modificationen ein weites Feld dar für den muſikaliſchen Ausdruck; in deſſen Bereich liegen hier natürlich, können deutlich unterſchieden werden: liebliche Tändelei und muthwilliges Necken, ſtille Heiterkeit und kindlicher Scherz, laute Fröhlichkeit und ausgelaſſener Jubel.

Das Gefühl ferner des zuverſichtlichen Muthes bis zur trotzigen Kühnheit geſteigert, vermag die reine Tonkunſt durch ihre Darſtellungen zu erwecken; eben ſo liegen auch Zärtlichkeit und ganz erfüllende Innigkeit in ihrem Bereich. Unter den ſchon mehr gemiſchten Regungen iſt beſonders das ſchöne Gefühl der Erhebung und Andacht ein Gegenſtand des muſikaliſchen Ausdrucks: im lebendigſten Gebet hat die erfüllte Bruſt nicht Worte mehr; ganz Gefühl ſchwebt auf der Töne ätheriſchen Schwingen der ſelige Geiſt empor zum Himmel.

Affekte nennen wir die zu lebhafteſten Grade geſteigerten Gefühle der Luſt und Unluſt; und dieſe können dann zum guten Theile ebenfalls objectivirt werden durch die reine Tonkunſt. Der ausgelaſſene Jubel der Freude erſcheint nunmehr geſteigert zu bacchantiſchem Taumel, herzzerreißend wimmert der Schmerz: in kurzen von plötzlichem Halten unterbrochenen Rhythmen ſtocken die Pulſe, das Mark durchbebend ſtirbt gleichſam die Seele dahin in verſchwebendem Tremulant.

Die zweite Thätigkeit der Seele, das Begehrungsvermögen, ist die Quelle der meisten Leidenschaften, welche denn durch das nothwendig transitorische ihres Entstehens, Wachsens und Vergehens, durch eigenthümliche Insterion ihres Tones, wie auch durch bestimmte Bewegungen und Accente, ebenfalls ein reicher Gegenstand charaktervoller Darstellung werden können für die Tonkunst. Begehren und Verabscheuen sind hier, wie im Empfinden Freude und Schmerz, die beiden entgegengesetztesten Zustände; demnach werden also sehnsüchtige Liebe und zurückstoßender Haß sammt ihren verwandten Regungen vornehmlich darstellbar sein in der mannigfachen Nüancirung ihrer Töne und Bewegungen. „Es giebt Leidenschaften, in denen die „Vorstellungen wie ein sanfter Bach einförmig fortfließen, „bei andern strömen sie schneller mit einem mäßigen Ge„räusche und hüpfend, aber ohne Aufhaltung; in einigen „gleicht die Folge der Vorstellungen den durch starken Re„gen aufgeschwollenen wilden Bächen, die ungestüm daher „rauschen, und alles mit sich fortreißen, was ihnen im „Wege steht. Bisweilen gleicht das Gemüth in seinen „Vorstellungen der wilden See, die jetzt gewaltig an die „Ufer anschlägt, dann zurücktritt, um mit neuer Kraft „wieder anzuprellen. Die Musik ist vollkommen geschickt, „alle diese Arten der Bewegung abzubilden, mithin dem „Ohr die Bewegung der Seele fühlbar zu machen." [10]) Wenn nun aber der Tonkünstler dieses bezweckt, wenn er die verschiedenen Mundarten der Leidenschaften reden will, so muß er, bei einer leicht beweglichen selber der dargestellten Regung fähigen Seele, tiefer eingedrungen sein in die Natur des Menschen, und muß, überall zu klarem Bewußtsein gelangt, dabei den angestammten Schönheitssinn aufgehellt und geläutert haben, auf daß er überall stets ästhetisches Maaß und Ziel treffe in seiner Tondichtung. Die Musik soll, wie Thibaut sagt, alle Zustände

10) Sulzer, Theorie der schönen Künste, Art. Ausdruck.

der Empfindung, des Gefühls und der Leidenschaften darstellen, aber poetisch, also nicht, wie sie sich in der Entartung, sondern in der Kraft und Reinheit verhalten. Laßt also den Zorn losbrausen, aber nicht geifernd; laßt die Liebe in vollem Feuer brennen; erfasset aber diese Leidenschaft stets in ihrer höheren Natur, damit sie nur sittlich schön den Hörer ergreife. [11]) Denn in demselben regt die Tonkunst bis auf einen gewissen Grad die Leidenschaften selber an, wobei noch besonders zu bemerken ist, daß die mehr oder minder heftige Aufregung keinesweges abhängig ist von dem Grade des klaren Erkennens: es wird folglich eine lüsterne Musik den bewußtlosen ungebildeten Sinn auf die unziemlichste Weise anzureizen vermögen, so wie anderseits auch schädliche Neigungen der menschlichen Seele durch die Tonkunst gezügelt und in Harmonie gebracht werden können. Solche Kraft sprechen ihr nicht mit Unrecht die alten Weisen schon zu, denn es ward dieselbe nach ihren bestimmten Wirkungen auch in der That vielfach mit voller Absicht gebraucht zur Veredlung der Gefühle und zur Besänftigung der Leidenschaften. [12]) Angedeutet wenigstens mußten diese ethischen Beziehungen der Tonkunst werden an dieser Stelle, [13]) ein Mehreres darüber gehört indessen für einen andern Ort.

In Hinsicht auf die dritte innere Thätigkeit, auf das Denkvermögen befindet sich die Instrumental-Musik zum Theil in gleicher Beschränkung mit ihrer natürlichen Zwillingschwester der reinen Mimik, ja manche dieser zu statten kommenden äußeren Hülfsmittel zur Verdeutlichung ihres Ausdrucks [14]) gehen ihr sogar noch ab: bliebe die reine Tonkunst indessen gänzlich ohne bestimmter nachzuweisenden

---

11) Vergl. Th. I. S. 324.
12) v. Jamblich. de vita Pythag. c. 9
Plutarch. de Iside et Osiride c. 81.
Aelian var. Hist. l. XIV. c. 23.
13) Vergl. Th. I. S. 113.
14) Vergl. Abhandl. V.

Eindruck auf den denkenden Geist, so rechtfertigte sich dieselbe nicht als wirklich schöne Kunst für höhere Vernunftwesen. Zunächst erinnern wir hier, daß indem, bei der lebendigen Wechselbeziehung aller inneren Thätigkeiten, der vollendete musikalische Ausdruck der Empfindungen und Gefühle, der Affekte und Leidenschaften zu hellerem Bewußtsein gelangt, das Denkvermögen ja eben dadurch schon zu einer Theilnahme angeregt wird, die dem ästhetischen Spiel aller schönen Kunst überhaupt vollkommen gemäß ist. Betrachten wir jedoch hier den Antheil der verschiedenen Geistkräfte an dem Expressiven des Tones für sich, so zeigt sich uns auch noch manches Bemerkenswerthe. Der Verstand zunächst — wenn er auch durch die reine Tonkunst nicht unmittelbar zu klaren Begriffen gelangt, wenn auch das Mathematische in derselben ihm nicht Object der Erkenntniß, sondern nur dunkle Reflexion wird — geht doch so leer dabei nicht aus, als es auf den ersten Anblick scheinen möchte; ein anderer Kunstkenner bemerkt dieß bereits, indem er sagt: „die Musik stellt nicht bloß sogenannte „Empfindungen im eigentlichsten Sinne, sondern überhaupt „alle inneren Regungen dar, diese mögen im Herzen oder „im Geiste vorgehen, Gefühl oder Fantasie sein. Ja selbst „die streitende Thätigkeit des Verstandes vermag sie aus„zudrücken.“ [15]) Zu näherer Bezeichnung solcher musikalischen Darstellungen brauchen wir hier nur daran zu erinnern, daß, unter den vorhin aufgeführten Formen der Instrumental-Musik, die mit dem Namen der schulgerechten bezeichnete ihren hauptsächlichsten Genuß gewährt durch Beschäftigung des niederen Denkvermögens: und wenn nun hier das künstliche Spiel der Gegenbewegung, der Imitation und überhaupt der contrapunktistischen Formen, über das bloß Regelrechte hinaus, noch zugleich eine charaktervolle Bedeutsamkeit erhalten, so kann denn bei deren Auffassung und Verfolgung allerdings die Rede sein von

15) S. die Zeitschr. Cäcilia, Heft IX. S. 21.

einem gleichsam ſtreitenden muſikaliſchen Ausdruck ſchön gemiſchter Gefühle, von wetteifernd concertirenden Stimmen, von einer diſputirenden Fuge. Der rege Antheil, welchen das Denkvermögen überhaupt an der Muſik nimmt, wenn auch deren Ausdruck der Verſtandesbegriffe nur ſehr begränzt erſcheint, wird noch ferner bewieſen durch den tiefen und bleibenden Eindruck derſelben auf die Thätigkeit des Gedächtniſſes. Mit unglaublicher Leichtigkeit faſſen wir eine uns anſprechende Tonreihe auf, und halten dieſelbe feſt; die Melodie eines Liedes vermögen wir oft noch wieder zu geben, wenn deſſen Worte längſt vergeſſen ſind. Barrington in ſeinen Miscellaneen erwähnt eines in dieſer Hinſicht merkwürdigen Falls: als nehmlich derſelbe ſich eines Tages mit dem ſieben und achtzigjährigen Lord Bathurſt von der Tonkunſt unterhielt, wußte dieſer Note für Note eine zufällig erwähnte italiäniſche Opern-Arie anzugeben, die der damals berühmte Franzesco Nicolini einſt vor der Königin Anna geſungen, und die er ſeit ſechtzig Jahren nicht wieder gehört. Jedes auswendig behaltene Muſikſtück ſetzt allezeit einen gewiſſen Antheil des Denkvermögens voraus, der nur um ſo lebhafter ſein wird, je mehr ein Tonſtück mit der ſchönen Form zugleich noch einen beſtimmten Seelenausdruck vereint. Mächtig belebt wird auch bei den reinen Klanggebilden die Fantaſie, welche hier ſtets erſcheint in dem freieſten Spiel ihrer Kräfte: denn es bezeichnet die Muſik, wie wir geſehen haben, keine beſtimmten Objecte, ſondern nur geſammte innere Zuſtände; ſie bindet alſo die Einbildungskraft nicht an den Verſtand, ſondern führt dieſelbe mehr der Vernunft zu, welche eben durch die Allgemeinheit der muſikaliſchen Darſtellungsform angereizt wird, ſich mehr in Ideen zu verſenken. „Es ſieht in thätigen und zum Gefühl ihrer „moraliſchen Würde erwachten Gemüthern die Vernunft „dem Spiele der Einbildungskraft niemals müßig zu; un„aufhörlich vielmehr iſt ſie beſtrebt, dieſes zufällige Spiel „mit ihrem eigenen Verfahren übereinſtimmend zu machen.

„Jede Stetigkeit nun, mit der sich die Linien im Raum, „oder die Töne in der Zeit fügen, ist ein natürliches Sym„bol der inneren Uebereinstimmung des Gemüths mit sich „selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen „und Gefühle; und in der schönen Haltung eines pitto„resken oder musikalischen Stücks malt sich zugleich die „noch schönere einer sittlich gestimmten Seele.“ [16]) — Die Tonkunst erscheint also hier nicht ohne mannigfache Beziehung auf die Vernunft. Wenn auch in höchster Vollendung ihres charakteristischen Ausdrucks die reine Musik dem denkenden Geiste nur wenige Vorstellungen zuführt, und ihn gerade nicht befriedigt durch die logische Bestimmtheit ihrer poetischen Formen: so vermag sie denselben doch zu beschäftigen durch klare Anschauungen, und ihn zu erhellen durch Lichtblicke in das verborgenste Innere der Gemüthswelt.

Das Tiefste indessen, welches aus den geheimnißvollen Sphären des Geistes hervortönt, und klarer als irgend sonst wo zum Ausdruck gelangen kann in der Tonkunst, nennen wir hier zuletzt; es ist dieses jene innige unnennbare Sehnsucht, welche in ihrem Erscheinen alle schönen Tonbildungen gleichsam mit zauberischem Dufte überströmt. Durch sie wird der unsterbliche Geist einerseits wie völlig versenkt in die unmittelbare sinnliche Gegenwart, und doch zugleich, wie entfesselt oder losgelöst von aller Zeitlichkeit, hinweggeführt zu weiten unbestimmten Fernen. So sehr auch die Seele von dem schönen Tongebilde erfüllt wird, so erscheint sie dennoch, wie durchblitzt von Ahnungen einer höheren Vollendung, dabei nicht befriedigt: in diesem wundersamen Zwiespalt aber, in dem beständigen Zerfallensein des ewigen Geistes, selbst mit der wesenlosesten Form des Irdischen, erscheint die Musik im Allgemeinen als eine recht eigentlich romantische, als eine wahrhaft christliche Kunst.

16) Michaelis, über den Geist der Tonkunst Th. I. S. 46.

Aus diesen hier nothwendig nur kurzen Andeutungen über das Expressive des Tones, im Bezug auf die verschiedenen inneren Thätigkeiten, gestaltet sich uns das wahrhaft ästhetische Gebiet der Tondichtung so reich, daß dieselbe, um ihre Gebilde mit bestimmteren Ideen zu beleben, ihre Zuflucht sicher nicht zu nehmen braucht zur nachahmenden Darstellung äußerer sinnlicher Objecte: da indessen unter vielfacher Begränzung die malende Musik noch statthaft sein kann, da sie also in der reinen Tonkunst die Summe des poetischen Inhalts einigermaaßen zu mehren vermag, so widmen wir derselben hier nothwendig eine kurze Beschauung.

Die musikalische Malerei reicht bis hinauf in die ersten Anfänge der Tonkunst überhaupt; wahrscheinlich fand sie schon statt in den bei den ägyptischen und anderen alten Mysterien gebrauchten Tonstücken; wenigstens findet sich in den ältesten, zum Theil von dort her überkommenen, religiösen Festen der Hellenen bereits eine kleinliche Tonmalerei, [17]) welche denn auch den späteren Griechen und Römern nicht entfremdete. Nicht minder zeigt dieselbe sich sogleich in der ersten Entwickelungs-Periode der neu emporblühenden Tonkunst; die lächerlichsten Wortmalereien findet man bei den berühmtesten Componisten jener Zeit: es machte unter andern der berühmte Benedetto Marcello einen übermäßigen Sekundensprung, wo der Text redet von einem schrecklich gefühlten „Uebermaaß der Missethat." Auch an Tongemälden anderer Art fehlte es damals nicht, so versuchte, um nur eines Beispiels hier zu gedenken, ein Componist zu einem Madrigal des Leon Leoni [18]) den Schlag der Nachtigal sogar auf das täuschendste nachzuahmen. Nachdem nun der zwar barroke, oft aber dennoch

17) Vergl. Th. I. S. 162.

18) Dimmi, Chlori gentil, per che non ami, etc. S Melchior Borchgrewink's giardino nuovo bellissimo di varii fiori musicali scieltissimi, ed. 1606.

höchst geniale, Telemann, und auch Matheson, sich in solchen musikalischen Spielereien so sehr gefallen, und sie dergestalt übertrieben hatten, daß sie sogar das lebhafte Contersei eines Regenbogens sichtbar auf dem Notensysteme darzustellen versuchten: so adelte Haydn durch eine genialische Anwendung und Ausführung gleichsam das Tongemälde, und erhielt es auch in der classischen Periode der neueren Musik bei Ehren. Der große Gluck liefert in seinen Pilgrimmen von Mecca eine wahrhafte Carrikatur von musikalischer Malerei, und Bethoven nicht minder begeht hier die ärgsten Mißgriffe. Seine Pastoral-Symphonie soll, der eigenen Ankündigung zu Folge „weniger äußere Naturscenen, „als die Empfindungen darüber ausdrücken;" dessen ungeachtet hört man aber darin nicht viel mehr, als das vollständigste Donnerwetter, und, im übrigens höchst correkten Satze, Nachtigal und Wachtel und Kukuk, welche Nachahmungen, wenn auch noch so glücklich und originell, doch immer nur Nothbehelfe eines tieferen Ausdrucks bleiben. In dem tobenden Schlachtgemälde von Vittoria tritt der genialische Meister, der so viel innerstes Leben in Tönen abzuspiegeln vermochte, noch viel weiter hinaus über den ästhetischen Umfang des Tongebietes, und bedient dabei sich durchaus unkünstlerischer und zweckwidriger Mittel;[19]) in einer kleineren Composition aber drückt derselbe sogar durch die nachgeahmte Figur des Wachtelschlages die erhabenen Worte aus: „fürchte Gott — liebe Gott — lobe Gott"[20]) Dergleichen Fehlgriffe nun von den größten Meistern entschuldigen denn zur Genüge Steibelt's Zerstörung von Moskwa, Seidel's Heimkehr Blücher's, sammt der übrigen Legion von Schlachtgemälden, Stürmen, Jag-

19) Vergl. G. Weber's treffliche Critik dieser Schlachtsymphonie in der Cäcilia H. X. S. 155. ff.

20) Bethoven, der Wachtelschlag mit Begleitung des Pianoforte, op. 91.

den, ländlichen Festen [21]) und anderen Scenen, bis hinab zu den schreckbaren Zerrbildern eines Scheller; [22]) diesen übrigens höchst talentvollen Violinisten empfahl im Jahre 1783 der Beyreuther Zeitungsschreiber mit folgenden Worten: „er spielt über alles natürlich das alte Weib, wie „sie zankt, und vor Zorn singt; auch weint er sehr natür„lich." — Unter den Meistern höchsten Ranges verschmäht besonders Mozart, ungeachtet vielfach anreizender Gelegenheit, alles musikalische Spielwerk dieser Art, seine charakteristisch andeutende Begleitung in vielen Stellen seiner Werke ist niemals hierher zu rechnen; und wenn im Don Giovanni der komische Leporello die schweren Tritte des steinernen Gastes in gewichtigen halben Noten nachahmt, so fällt dieß in das Gebiet des Humeristischen und Komischen. Hierhin nun haben wir früherhin schon alle eigentliche Ton- und Wortmalerei schicklich verwiesen; demnach auch würde jener übrigens höchst kunstreich durchgeführte Wachtelschlag „Fürchte Gott" durch ein natürlich kosendes „Liebchen komm" sofort zum statthaften und sogar sehr gefälligen Scherze werden. Weil indessen die musikalische Malerei auch im ernsthaften Style vielfach angewendet worden ist von den größten Meistern, so reden auch alle mehr praktische Tonverständige ihr gern das Wort: wenn nur, so meinen sie, das Tongemälde correkt im Satze, und sonst an sich geistreich gearbeitet ist, so könne man sich dasselbe schon gefallen lassen. Gottfried Weber selbst betrachtet die Tonmalerei, wenn auch unter vielfacher Beschränkung, doch als der wahren Tonkunst keineswegs fremd, und spricht den Jagdsymphonien, den Schlachten für das Pianoforte, und anderen selbstständigen Tongemälden, ein besonderes Interesse und einen eigenthümlichen

---

21) S. Ritter Neukomm, une fete de village en Suisse, Quintetto dramatique etc.

22) Eine interessante Skizze Scheller's giebt Rochlitz in seinem Werke „für Freunde der Tonkunst."

Werth zu. [23]) Ganz entgegengesetzter Meinnng sind indessen, und sicher mit Recht, alle Kunstphilosophen und Aesthetiker; der große Jonathan Swift unter andern dichtete eigends eine satyrische Cantate, welche, von dem Doktor Ecclin componirt, die musikalische Malerei gehörigermaßen lächerlich macht. Man hört darin unter andern das Trottiren und Gallopiren des Pegasus, das Geknarre der Wagenräder und andere ähnliche Klänge, die nicht unmusikalischer sein können. Die Wörter „hoch und tief" sind in Noten von ähnlichem Tonverhalt gesetzt; eine unregelmäßige Folge flüchtiger Töne drückt Umherirren, und endlich ein plötzlich schwebendes Steigen der Stimme das Emporfliegen aus zum Himmel. [24]) Eben so entschieden wie diese Engländer sprechen auch gewichtige Stimmen anderer Nationen sich aus gegen die Tonmalerei; [25]) der Philosoph von Sanssonci unter andern sagt: „in der Musik wollen „wir bei dem Ausdruck der Empfindungen bleiben, und „uns hüten, Froschgequacke, Krähengekrächz und hundert „andere Dinge nachzubilden." [26]) Das Gründlichste und Tiefste aber gegen die musikalische Malerei hat bis jetzt der so kunstsinnige Engel gesagt; auf dessen treffliche Abhandlung [27]) wollen wir denn hier in Hinsicht aller bestimmteren Classification, Form, und Schätzung solcher Nachahmungen reiner Aeußerlichkeit durchaus verweisen. Unsererseits sind wir der Meinung, daß die Tonmalerei im ernsten Style nur angewendet werden dürfe in sehr leisen Andeutungen, etwa nur begründet auf transcendente Aehn-

---

23) S. Gottfr. Weber über Tonmalerei, in der Cäcilia, H. X.

24) Vergl. J. Beattie Theory of the language T. I. c. 6.

25) S. Metastasio lettere T. II. p. 93. edit. Viena 1795. D. La Cepede, la poetique de la musique T. I.

26) Friedrich II. in den Briefen an d'Alambert. oeuv. comp. T. XI. p. 18.

27) Ueber die musikalische Malerei, in Engels sämmtl. Werken Th. IV. S. 297. f.

lichkeiten, zum Beispiel auf entfernte Analogieen in Ton und Bewegung, und auf eine leichte Association ästhetischer Ideen. So mag denn die Hirtenflöte gehörigen Ortes die Empfindungen des Landmanns bestimmter schildern; die kriegerische Fanfare deute, gleichsam als näher bezeichnende Dolmetscherin, uns lebendig die Rhythmen und Klänge aufstrebenden Muthes; ja es mahne selbst in anschwellenden klaren Harmonieen uns die Tonwelt poetisch an den in schwellendem Morgenstrahl gleichsam erklingenden Aether; die süße Ruhe des sinkenden Abends, des Heimaththales seliger Frieden wehe in langsam verschwebenden Akkorden um die Melodie: und die Tondichtung hat in solchem fernen Anklingen an die Sinnenwelt, über die prosaische Nachahmung gegebener Realitäten weit hinaus, ihre eigentliche Sphäre wieder gefunden. Schwärmend nur streift sie bisweilen an der Seite der reinen Aeußerlichkeit vorüber, und kehrt freiwillig zurück zu ihrem inneren Reichthum: denn was nur ein Herz im menschlichen Busen fühlt, Großes und Erhabenes, Anmuthiges und Schönes, das vermag ja die Musik in luftigen Tongebilden, wie zauberisch verklärt, darzustellen und zu erwecken; dieß eben ist der wahrhafte unendlich mannigfache Vorwurf der musikalischen Dichtung. Allegorisch und zart symbolisch, hinweisend in fernen Anspielungen erscheint häufig nur ihr Ausdruck; und daher wird denn auch ihr Geist nicht so leicht begriffen und verstanden, als es der Fall sein kann in anderen Künsten, die ihren Stoff mehr entlehnen aus der äußeren Sinnenwelt. Es weiß die Musik ihr darstellendes Mittel dergestalt über alles gröbere Irdische hinaus zu verklären, daß nur die Seele selbst in lebendigster Totalität darin sich abzuspiegeln oder zu gestalten scheint: das reinste innerste Schönheitsideal tritt hervor in solcher Geistigkeit; [23]) es manifestirt sich uns hier, deutlicher als zuvor, die Tondichtung als die übersinnlichste Kunst.

---

23) Vergl. über das Ideal in d. Tonkunst Th. I. S. 51.

Nachdem nun aus der bisherigen Untersuchung, über das Verhältniß der reinen Klangwelt zur Psyche, die Sphäre der Tondichtung sich uns bestimmt genug gestaltet hat zur klaren Ueberschaulichkeit ihres ganzen Umfangs, so gehen wir nunmehr über zur zweiten Hauptfrage dieser Abhandlung. Die verschiedenen Mittel also zur klaren Darstellung des gefundenen Reichthums werden nunmehr näher in's Auge zu fassen, und deren mannigfacher ästhetischer Ausdruck, sowohl im Allgemeinen wie auch im Einzelnen, genauer zu bestimmen sein.

Indem wir dieses denn sofort beginnen, tritt uns als letzte allgemeinste Form aller musikalischen Gestaltung hier entgegen die Zeit, die, als stetig ausgedehnte in ewigem Werden und Vergehen begriffene Größe, zunächst in abstraktester Auffassung erfüllt wird durch Bewegung. Diese nun trägt, indem sie gleich oder ungleich, schnell oder langsam, vermindert oder beschleunigt u. s. w. erscheint, in Bezug auf alle innere Lebendigkeit, und auf bewegtes Dasein überhaupt, schon in sich und an sich ein höchst charakteristisch Bestimmtes, und dabei zugleich eine solche Vielförmigkeit, daß sie, ganz für sich betrachtet, als allgemeinstes Princip aller Künste des lebendigen Seins uns reichhaltigen Stoff darbot zu freier ästhetischer Beschauung. [29]) Indem nun aber die reine Zeitform der abgemessenen Bewegung, zu deren sinnlicher Wahrnehmung, zugleich auch eine concrete Gestalt gewinnen muß, vermählt sie sich zunächst am schicklichsten dem lustigen Klang, wodurch denn zu der quantitativen Bestimmtheit des rhythmischen Zeitverhalts noch der qualitative Inhalt sich gesellt, der da haftet an der expressiven Natur des reinen Tones. Zeitfiguren also und Tonformen bilden in allgemeinster Anschauung die vereinten Mittel zur wahrhaft artistischen oder poetischen Gestaltung jener reichen Innerlichkeit, auf deren bestimmter erkennbarer Aeußerung eben das Wesen aller

29) S. Abhandl. IV. Schönheit der Bewegung, Rhythmus.

muſikaliſchen Dichtung beruht: getrennt aber iſt jene Zweiheit im Ausdruck hier nur näher anzuſchauen, und ſo wird denn, da rhythmiſches Maaß ohne qualitative Klangverſchiedenheit für ſich ſchon zur Darſtellung pſychiſcher Zuſtände ausreicht, und da daſſelbe als regelndes Geſetz ſtets über aller Tonform ſchwebt, nothwendig zuerſt die Rede ſein müſſen von den bedeutſamen Modificationen der Bewegung in der Tonkunſt. Das Erſte und Allgemeinſte nun, was uns dabei zunächſt entgegen tritt, iſt das Zeitmaaß oder der Takt, von dem alſo, mit ſtetem Bezug auf unſere früher gegebene allgemeine Theorie des Rhythmus, hier zunächſt gehandelt wird.

Das Wort „Takt" weiſt in ſeiner etymologiſchen Ableitung uns ſchon bedeutſam hin auf eine hier ſtatt findende innere Abſtammung;[50]) nicht Willkühr etwa hat die Tonfolgen in gemeſſene Schranken gefügt, ſondern es iſt vielmehr Aeußerung des rhythmiſchen Lebenspulſes in uns, iſt das Gefühl ſelbſt, das ein feſtes Geſetz der Bewegung fordert: und wegen dieſer tiefern Begründung eben wird denn alſo hier natürlich zu reden ſein von einer pſychologiſchen Charakteriſtik des reinen Zeitmaaßes für ſich ſelbſt. Betrachten wir nun zu dieſem Endzweck zuvor den Takt nach der möglichen Verſchiedenheit ſeiner vielfachen Form, ſo fragen wir dabei vor Allem nach deſſen Anſchaubarkeit überhaupt, wodurch ſich denn ſofort der Begriff des Taktes näher dahin beſtimmt, daß derſelbe erſcheint als eine diſcrete Größe, als ein Zeitganzes für ſich, abgegränzt nach leicht wahrzunehmendem Anfang und Ende. Dieſes Auffaſſen aber einer gleichen Wiederkehr von Zeitabſchnitten bedingt zum Eintheilungsgrund des Ganzen eine nothwendige Verſchiedenheit der einzelnen Theile, und dieſe entſteht, wie wir früher bereits geſehen haben, zunächſt durch

50) Tact, von tactus, das Berühren, Fühlen.

den sich unwillkührlich aufdrängenden Accent. [31]) Hervorbrechend aus der tiefsten Seele gesellt derselbe zu dem rein objectiven Zeitmaaß noch ein mehr Subjectives hinzu; und da nun dieses in den meisten Individuen seinen Hauptzügen nach eben gleichartig erscheint, so beruht auf diese Innerlichkeit vornehmlich das Charakteristisch Bestimmende des Taktes. Längen und Kürzen für sich erfüllen zunächst nur ein und dasselbe Maaß der Bewegung in reicher Willkühr; gleichförmige Hebung und Senkung aber schweben als ideelle Momente über der äußeren Mannigfaltigkeit, und verleihen derselben eine tiefere bedeutsamere Einheit. Jeder Takt bekommt dadurch zunächst seinen schweren Theil, auch gute Zeit, Niederschlag oder Thesis genannt, und diesem setzt sich dann natürlich von selbst entgegen ein leichter Theil, eine schlechte Zeit, der Aufschlag oder die Arsis; bei allem Zeitmaaß von größerem Umfange zerspalten jedoch, nach demselben antithetischen Gesetz die Hauptabschnitte sich wiederum in ähnliche dem Ohr leicht vernehmliche Unterabtheilungen. Jeder Takt zerfällt also natürlich in Hauptzeiten, in kleinere Zeiten oder Theile, und in noch kleinere Glieder; ja man spricht sogar noch hier von Gliederchen und Gelenken; und dem gemäß wird denn hier nothwendig auch zu reden sein von einem verschiedenen musikalischen Accent. Der Qualität nach unterscheiden sich in der Tonkunst pathetische und oratorische wie auch rein grammatische Accente; [32]) und diese, von denen hier zunächst nur die

---

31) Vergl. Charinom. Th. I. S. 86. — Obgleich die Accentuation nicht eigentlich objectiv, sondern nur als Bedürfniß und Thätigkeitsäußerung des messenden oder zählenden Subjects zum Rhythmus gehört, so wird dieselbe dennoch angesehen als absolutes Naturgesetz, das da beruht auf folgenden andern Grundbestimmungen: „mehrere Wirkungen ein und derselben Impulsion können nicht gleich stark sein — der erste Eindruck ist der stärkste — die Stärke der Empfindung steht mit der Kraftäußerung, wodurch sie afficirt wird, in Proportion.“ — Vergl. Triest's Ideen zu einer metaphysischen Entwickelung des Taktes.

32) S. Sulzer Th. d. sch. Künste Art. Accent.

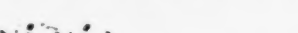
Rede iſt, zerfallen, quantitativ betrachtet, wiederum in den ſchweren Accente jeder erſten Taktzeit, und ferner in den leichteren und leichteſten Accent, welchen letzten wir fortan durch einen bloßen Punkt andeuten wollen, indeß die beiden vorigen ſtets den einfachen und doppelten Accentſtrich erhalten. Dergleichen Unterſchiede werden indeſſen nicht etwa nur bloß auf dem Papiere geſehen, dieſelben liegen, der früher gegebenen allgemeinen Theorie des Rhythmus zu Folge, vielmehr begründet in der Natur der Sache und in der menſchlichen Seele ſelbſt; ein geübteres Gehör freilich, und nicht etwa der bloße unausgebildete Sinn, wird hier, wie überhaupt bei aller folgenden Unterſuchung über das Weſen der reinen Muſik, vorausgeſetzt. In aller Kunſt giebt es tiefer liegende bedeutſame Unterſcheidungen, und daraus entſpringende zarte Schönheiten, die nur das Seelenauge ſieht, und das Ohr des Geiſtes nur vernimmt; und dieſe ſind dann, wenn ſie irgendwo einmal öffentlich zur Sprache gebracht werden, nicht etwa bloße Hirngeſpinſte und Schwärmereien, wofür Halbheit und Oberflächlichkeit dieſelben gern auszuſchreien pflegen: es bewähren dieſelben ſich vielmehr dem aufmerkſameren Beobachter auf das Vollſtändigſte in ihren entſchiedenſten Wirkungen, ſelbſt auf die rohere bewußtloſe Menge. Von ſolcher Art ſind denn auch zum Theil die beſtimmteren charakteriſtiſchen Unterſchiede des Taktes, deren nähere Anſchauung nunmehr hier folgt.

Der Zahl nach zerfällt im Allgemeinen alles Zeitmaaß in gerades und ungerades, die einfachſte Beſtimmung des erſten aber iſt begründet in dem Verhältniß von 1 + 1, welches denn nach ſeinem verſchiedenen Accent hier zuerſt betrachtet werden muß; und da nun nach der jetzt üblichſten Bezeichnung des Notenwerthes das Achtel gerade die genaue Mitte bildet, welche die größeren Takttheile von den kleineren und kleinſten Taktgliedern ſcheidet, ſo knüpft ſich eine fortſchreitende Unterſuchung über den Takt am Natürlichſten an dieſe bedeutſame Mittelzahl. Es iſt, ſo

müssen wir hier vorweg bemerken, keineswegs gleichgültig, welche von den folgenden sieben Notengattungen „$\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ — $\frac{1}{8}$ — $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, $\frac{1}{64}$" das Auge in einem Tonstück als herrschend bemerkt, oder gar als Zeitmaaß vorgezeichnet sieht: die Sache liegt hier nicht etwa in dem bloß äußeren Schein, denn man fühlt, ganz abgesehen von Charakteristischen des verschiedenen Accents, bei der größeren einer Taktart zum Grunde liegenden Notengattung an sich schon einen gewissen Trieb zum Anhalten im Tempo, und wenn auch ein Prestissimo verzeichnet stände über dem Tonstück. Der Grund dieser Erscheinung liegt zunächst ganz unbezweifelt darin, daß solche Tondichtungen ihren ursprünglichen Ideen nach einen größeren Umfang haben, gleichsam in der Entfaltung ihrer einzelnen Theile mehr Zeitraum bedingen, als ihnen die engere Taktart nach ihrer natürlich kürzeren Dauer zu geben vermag; und daß besonders der musikalische Periodenbau überhaupt nothwendig dort ein ganz anderer ist als hier, wo bei kleinerem Zeitverhalte die Ruhepunkte näher an einander gedrängt werden, und folglich eine ganz andere Grundbewegung herrscht: mit deren Veränderung aber wird nicht allein die charakteristische, sondern auch die rein formale Schönheit des Tonstücks beeinträchtiget, oder geht sogar gänzlich verloren. Auf diese überhaupt hat jedoch alle ästhetische Untersuchung über die Bewegung in der Tonkunst einzig zu sehen, und es kommen daher die bloßen Möglichkeiten des langsamen oder schnelleren Vortrags, nach welcher man freilich manchen Choral im Ecossoisen-Tempo zu spielen vermag, durchaus hier in keinen weiteren Betracht. In Hinsicht des bestimmenden Accents muß noch im Voraus bemerkt werden, daß weitestes und engstes Zeitmaaß, daß also hier der Zweihalbe- mit dem Zweisechszehntel-Takt den gleichen ganz schweren Accent des Doppelstrichs erhalten müssen auf die Thesis, weil neben dem jederzeit hier stärksten Ictus, als Rhythmus für sich, der Accent an dieser Stelle noch anderweitig verstärkt wird durch den am gewöhnlichsten darauf fallenden Wech-

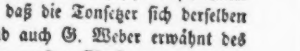
sel der Grundharmonie, und des dadurch bestimmten Ganges der Melodie, wie also überhaupt durch die ganze Anordnung im Bau der musikalischen Perioden.

Der Zweiachtel-Takt also, den wir, nach diesen allgemeinen Vorerinnerungen, zunächst zu betrachten haben in Hinsicht auf seinen charakteristischen Accent, zeigt uns folgendes rhythmisches Bild:



Das Bedeutsame im Ausdruck dieser phyrrhichischen Bewegung, und deren große Verschiedenheit von dem gewöhnten Zweiviertel-Takt springt hier beim ersten Anblick in die Augen; denkende Tonsetzer, wie zum Beispiel Reichard, haben daher dieselbe am gehörigen Orte mit großer Wirkung gebraucht. Die besten musikalischen Theorien weisen jedoch nicht weiter auf das tief Charakteristische dieser Taktart hin; Koch sagt bloß, daß die Tonsetzer sich derselben bisweilen bedienen, [33]) und auch G. Weber erwähnt des Zweiachtel-Taktes in seinem großen Werke nur ganz beiläufig. Eben so gedenkt derselbe noch eines Zweisechszehntel-Taktes, der sich bisweilen bei älteren Componisten findet; es hat diese nur schnellere Bewegung jedoch durchaus den oben bezeichneten Accent, daher herrscht denn in diesem, wie in allen etwa noch anzuführenden Zeitmaaßen von geringerem Umfang als zwei Achtel, nur allenfalls eine Verschiedenheit im Tempo, nicht aber eigentlich im Charakter des Taktes selbst.

Der Zweiviertel-Takt hat, gegen den vorigen betrachtet, folgende bedeutsam unterscheidende Accentuation:



Dazu kommt noch, daß der vorgeschriebene Nenner, das Viertel, hier nothwendig häufig gebraucht werden muß,

33) S. dessen Handb. beim Stud. d. Harmon. p. 551.

indeß daſſelbe im Periodenbau des Zweiachtel-Taktes, wo es alſo eine volle Zeit erfüllen würde, kaum vorkommen kann. In dieſem herrſcht alſo im Ganzen — wenn auch hin und wieder die zum Theil in Sechszehntel zerlegten Achtel dem Auge ein anderes Bild geben — ſtets der unaufhaltſam fortſtrömende Charakter des Phyrrhichius, indeß der Zweiviertel-Takt in ſeinen Spaltungen mehr dactyliſche und anapäſtiſche Bewegungen, ja ſogar, ſehr natürlich und ungeſucht, das Graziewolle des adoniſchen Verſes nachbildet, deſſen Anklang denn auch Mozart ſinnig im Zweiviertel- und nicht in den ſich hier leicht aufdrängenden Dreiachtel-Takt geſetzt hat. [34]) Es ergiebt ſich alſo, ohne der verſchiedenen Cäſuren und der anderen Gruppirung der muſikaliſchen Perioden näher zu gedenken, hier genugſam der ſpecifiſche Unterſchied der beiden bisher betrachteten Taktmaaße; wozu nur noch ſchließlich anzuführen iſt, daß der Zweiviertel-Takt, ſelbſt in der einfachſten Darſtellung nach ſeiner Nennerzahl, dennoch ſich anders eigentlich darſtellt als der vorige, indem, bei dem größeren Zeitverhalt ſeiner beiden Glieder, das letzte derſelben dennoch ſeinen ſchwächeren Accent nicht eigentlich verliert.

Der Zweizweitel-Takt, auch alla Breve, alla Capella, oder Tempo maggiore genannt, umfaßt unter den Zeitmaaßen des einfachſten Zahlverhältniſſes den weiteſten Raum; da indeſſen die halbe Note, nicht den wahren Werth erhaltend, hier nur einem Viertel gleich gezählt wird, ſo fällt derſelbe zu nahe mit dem Zweiviertel-Takte zuſammen, als daß er hier, wo es nur auf bedeutſame Charakteriſtik ankommt, näher zu betrachten wäre. Vollkommen gleich ſind jedoch nach allem Vorigen dieſe beiden Takt-

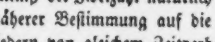
---

34) Fin ch'han dal vino
Calda la testa
Una gran festa
Fa preparar.

Don Giovanni.

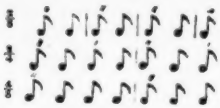
arten keinesweges, wie dieſes auch aus früheren Unterſuchungen [35]) zum Theil ſchon hervorgeht.

Der Vierachtel-Takt ſteht unter den Zeitmaaßen im Doppelverhältniß der Zweizahl natürlich voran. Es kommt bei deſſen näherer Beſtimmung auf die Frage an, ob, unter vier Gliedern von gleichem Zeitverhalt, der ſchwere Accent vorn die drei übrigen ohne einen folgenden leichteren Ictus überhalten kann, und da dieſes, beſonders bei ſo kleiner Notengattung, ſehr wohl angeht, [36]) ſo hat der Vierachtel-Takt natürlich folgendes rhythmiſche Verhältniß:



Aeltere Componiſten, z. B. Couperin, der treffliche Schulz, und Andere noch haben ſich dieſer raſch aber mild dahinſtrömenden Taktbewegung mit gutem Erfolg bedient.

Wenn wir nun nach allem dieſem die folgenden drei verwandten Zeitmaaße betrachten:

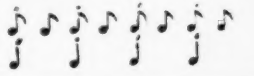


ſo fällt deren vom Accent beſtimmte charakteriſtiſche Verſchiedenheit in Rhythmen, Cäſuren, Periodenbau, Harmonie-Wechſel u. ſ. w. von ſelbſt in die Augen: nur Unkunde oder ſeichte Oberflächlichkeit kann hier reden von eingebildeten Unterſchieden; nur Dünkel und eigenſinniges Kleben am Hergebrachten können ſich ſperren gegen die Wiedereinführung ſo bedeutſamer Mannigfaltigkeit. Für diejenigen Künſtler, die auf Gründe allenfalls weniger hören, als auf Auctoritäten, ſei hier noch angeführt, daß die gebildeteſten Muſikkenner ſchon das Einförmige in der Be-

35) Vergl. Sulzer. allg. Th. d. sch. k. Art, alla Breve.
36) Vergl. Th. I. S. 89.

wegung unserer neueren Musik gefühlt und dagegen geredet haben; Schubert z. B. sagt: „sonderlich wird es nö„thig sein, einen neuen Rhythmus ausfindig zu machen, „damit nicht die immer vorkommenden Einschnitte Monoto„nie in unserer Tonkunst veranlassen. Man muß endlich „die alten Taktarten wieder in Gang bringen, u. s. w. [37]) „Wundern muß man sich — so meint ein anderer Kunst„verständiger — daß bei dem lobenswürdigen Bestreben un„serer heutigen Componisten, ihren Tonstücken das Ge„präge der Neuheit und Kühnheit aufzudrücken, sie diese „Absicht so selten durch ungewöhnliche Rhythmen und Takt„arten zu erreichen suchen. — Mehrere vormals üblich ge„wesene Taktarten sind wohl mit Recht außer Gebrauch „gekommen, und es sind einzelne glückliche Versuche ge„schehen, neue Taktarten aufzustellen; allein es fragt sich „vielleicht doch, ob nicht unter jeden abgeschafften Taktar„ten einige wären, die man wieder hervor suchen sollte, „wie solches von einem Kunstverständigen, Herrn Musik„director Türk, längst bemerkt worden ist." [38]) — Der Zweiachtel- und Vierachtel-Takt nun ist es zunächst den wir, in seiner bedeutsamen Verschiedenheit vom Zweiviertel-Takt, wieder eingeführt sehn möchten; die später folgende Charakteristik ihres eigentlichen Ausdrucks wird diesen Wunsch noch weiter rechtfertigen.

Der Viervierteil oder ganze Takt bedingt, da bei dem größeren Werth der Noten alle vier Zeiten hier bezeichnet werden müssen, die größte Mannigfaltigkeit des Accentes; derselbe giebt uns nehmlich, einfach oder zerlegt, stets folgendes rhythmisches Bild:



37) C. D. F. Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. S. 286.

38) S. Allg. mus. Zeit. Jahrg. IX. No. 45.

Wenn man diese Hauptfiguren des ganzen Taktes mit den früheren des Zweiviertel-Taktes vergleicht, so ergiebt sich deren rhythmische Verschiedenheit von selbst; es herrschen hier nicht etwa bloß conventionelle Unterschiede, nur besonders hervorgebracht durch größere Bequemlichkeit im Lesen und Schreiben der Noten. Der bloß arithmethischen Proportion nach kann man allerdings durch verändertes Tempo diese beiden Taktarten zu einander hinüberziehen, so wie man etwa ein Tonstück aus E Dur in Es Dur zu transponiren vermag; in beiden Fällen geht indessen das verloren, wovon hier nur einzig die Rede ist, nehmlich: der Charakter. Dieser nun kann sogar in dem Ganzen-Takt selbst noch verschieden sein, denn man unterscheidet nicht mit Unrecht einen schweren oder großen, und kleinen oder leichten Viervierteltakt: jener hat im Allgemeinen einen ernsteren Gang, und läßt höchstens den Gebrauch der Achtel zu, indeß dem anderen in seiner freieren Bewegung auch die kleineren Notengattungen natürlich sind. Der Choral hat nach unserer Ansicht keinen wahrhaften Viervierteltakt; demselben gebührt, sowohl dem Accente nach, als auch, weil es überhaupt unnatürlich ist, daß ein Tonstück sich nur vorzugsweise bewege in Noten von zweifachem Werthe des Taktnenners, eigentlich die Vorzeichnung des Zweizweitel-Taktes mit voller Notengeltung. Da nun dieser sich demnach bedeutsam unterscheidet von dem vorerwähnten Alla-Breve; und dieser wiederum nicht völlig mit dem Zweiviertel-Takte zusammenfällt, so könnte man, ganz genau genommen, folgende gerade Taktarten unterscheiden:

Den Zweiachtel-Takt,
Den Vierachtel- und Zweiviertel-Takt,
Den leichten und schweren Viervierteltakt,
Den leichten Zweihalben- oder alla Breve, und
den schweren Zweihalben-Takt.

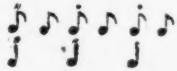
Unter den nunmehr folgenden ungeraden Taktarten kommen zuerst alle Verhältnisse der Dreizahl in Betrach-

tung; wiederum in Achteln zunächst dargestellt, bedingen deren mehrfache Formen folgende charakterist. verschiedene Accente:

Wie bedeutsam der Unterschied dieser vier rhythmischen Bewegungen sei, das bedarf nach allem Vorigen hier wohl keiner besondern Erwähnung.

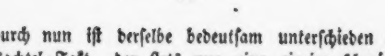
Der Dreisechszehntel-Takt hat zwar die gleiche Accentuation des Dreiachtel-Takts, jedoch tritt hier mit dem geringeren Notenwerthe eine merkliche Verschiedenheit ein; Sulzer sagt: „bei der natürlichen Bewegung des Dreiach„tel-Taktes fühlt man außer dem Hauptgewicht der ersten „Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen „Zeiten; auch verträgt dieser Takt Sechszehntheile: hin„gegen vereinigen sich die drei Zeiten des Dreisechszehntel„Takts ganz in einer einzigen Zeit, und man kann nur „eins bei jedem Niederschlag, aber nicht drei zählen." In solcher charakteristischen Weise ist indessen dieses kürzeste Zeitmaaß der Musik noch wenig nur benutzt worden; wenn z. B. Händel und Sebastian Bach Tänze und andere Tonstücke darin geschrieben haben, so deuten sie damit meistens nur die Bewegung eines schnelleren Dreiachtel-Taktes an. Die übrigen nach Sechszehntheilen bestimmten Zeitmaaße haben keine eigentliche rhythmische Verschiedenheit mehr; der Sechssechszehntel-Takt, gleichfalls in älteren Compositionen häufig vorkommend, ist niemals etwas Anderes als ein nur beschleunigter Sechsachtel-Takt.

Der Dreiviertel-Takt erhält beständig die folgenden Accente:



Hierdurch nun ist derselbe bedeutsam unterschieden vom Sechsachtel-Takt, der stets nur eine einzige schwächere Thesis hat, und zwar auf der vierten Zeit.

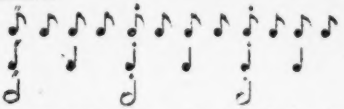
Der Sechsviertel-Takt unterscheidet sich ganz eben so von dem Zwölfachtel-Takt, wie dieses leicht hervorgeht aus den beiden folgenden rhythmischen Figuren:



Die großartige Bedeutsamkeit dieser breitesten Taktarten hat man in neueren Zeiten recht klar wieder erkannt; Beethoven, Maria von Weber und Andere haben sich derselben mit großem Erfolge bedient.

Der Neunviertel-Takt kann wegen eines zu großen Umfanges nicht eigentlich mehr vernommen werden in seiner wahren Natur; man findet ihn zwar häufig angewendet in älteren Tonwerken, derselbe gilt hier indessen meistens nur als ein langsamerer Neunachtel-Takt. [39]) Genannt wird jedoch diese Taktart wenigstens noch in den musikalischen Theorien; dagegen schweigen dieselben, wie es natürlich ist, ganz und gar von einem Zwölfviertel-Takt.

Der Dreihalbe-Takt kommt als das ungerade Zeitmaaß des Chorals ziemlich häufig vor; derselbe hat folgende Accente:



Aus dieser rhythmischen Figur geht seine innige Verwandschaft mit dem Dreiviertel-Takt von selbst hervor, die denn auch dadurch näher noch bestätigt wird, daß man in dem

39) S. Z. B. The Dancing-Master Th. I, S. 13. 117. 244. etc. (Sixteenth Edit. Lond. 1716.)

schweren Zeitmaaße des Dreihalben-Taktes sonst nicht selten Tänze zu setzen pflegte. [40]) Wenn nun aber hier schon wenig Charakteristisches sich mehr zeigt, so verdient der Sechshalb- oder gar des Neunthalbe-Takt, von dem wohl noch hin und wieder die Rede ist, an dieser Stelle keine weitere Berücksichtigung.

Geschlossen demnach wäre also auch die Betrachtung der verschiedenen Accentstellung in den vielfachen Formen des Tripeltaktes. Die Zahl Drei ist die erste und reinste aller ungeraden Zahlen; sie enthält nur das erste gerade Verhältniß von Zwei nebst der einfachen Eins in sich, indeß alle folgenden immer aus einer geraden und einer ungeraden Zahl zusammengesetzt sind. Heilig war die Drei den Pythagoraeern; sie war das vollkommenste Verhältniß, nach welchem das wahre Wesen aller Dinge ihnen bestimmt erschien. Es ist, wie Sankt Augustin in seinem großen Werke über die Musik bemerkt, diejenige Zahl, welche zuerst Anfang, Mitte und Ende hat; und deshalb will er auch mit der Drei alles ungerade Zeitmaaß begränzt wissen in der Tonkunst. Dieser Meinung sind denn auch fast alle späteren Tonlehrer; ja die scharfsinnigsten Theoretiker im Gebiete des Rhythmus lehnen sich auf gegen jedes auf einer größeren ungeraden Primzahl zu begründende Zeitmaaß. An einen Fünfachtel- oder Fünfviertel-Takt, sagt Apel, ist gar nicht zu denken; [41]) und eben so entschieden sprechen Döring [42]) und Andere sich dagegen aus. Die Gründe, worauf sich solche absprechende Behauptungen stützen, sollen zunächst schon liegen in dem

40) S. Reichard's musical. Kunstmagaz. S. 149; und eben so auch den vorerwähnten Dancingmaster. T. I. S. 114. 190. 229 etc.

41) S. Apels Metrik. Th. I. S. 133. Eben so auch dessen Abhandl. über Rhythmus und Metrum in der allg. mus. Zeit. Jahrg. X. No. 1.

42) Vergl. Dr. L. J. Dörings Entwurf der reinen Rhythmik. S. 54. — Eben so dessen Aufsatz über das Wesen und die Gesetze der Rhythmen, allg. M. Z. Jahrg. XXVII. No. 2.

minder proportionirten Verhältniß der Fünfzahl ſelbſt. Ermüdend, unfaßlich und durchaus unnatürlich findet man alle muſikaliſche Bewegung ſolcher Art; es fehle hier, ſo heißt es, alle Symmetrie, welche angeblich den eigentlichen Reiz aller Taktordnung ausmacht; da die Accente nicht ebenmäßig vertheilt werden können, ſo entſtehe folglich nur ein widerſtrebender oder hinkender Rhythmus: am Vollſtändigſten findet man Alles, was gegen die Zeitmaaße ſolcher größeren ungeraden Primzahlen zu ſagen iſt, in den theoretiſchen Schriften G. Webers, der ſogar gegen das fünftheilige Zeitmaaß beſonders geſchrieben hat. Am Schluß dieſes Aufſatzes ſagt jedoch derſelbe: „indeſſen ſoll „dieſen ſämmtlichen paradoxen Taktgattungen hiemit nicht „geradezu das Leben abgeſprochen, ſie ſollen nicht als un„bedingt fehlerhaft und unbrauchbar verworfen werden — „und wer etwa bei einer beſonderen Gelegenheit eine ei„gene Wirkung durch eine ſolche Taktart zu erreichen ver„mag, der thue es.“ [43]) — Wenn nun dieſes aber das Endreſultat iſt, ſo hätte es nach unſerer Anſicht des vielen Eiferns gegen das fünftheilige Zeitmaaß kaum bedurft; daß es nicht gerade gewöhnlich werden, daß es den Tripeltakt nicht etwa verdrängen könne, liegt ſchon für ſich ſelbſt am Tage. Eben ſo gewiß iſt aber auch, daß, wie es die Gegner ſelbſt eingeſtehen, daſſelbe in gewiſſen ſpäterhin anzuführenden Fällen von unbezweifelter Wirkung ſein muß für den bedeutſameren pſychiſchen Ausdruck; hier alſo, wo beſonders nur vom Charakteriſtiſchen in der Tonkunſt die Rede iſt, dürfen alle dieſe ſeltneren Zeitmaaße durchaus nicht mit Schweigen übergangen werden.

Zunächſt zeigt der fünftheilige Takt ſich in der Theorie und Praxis anderer nicht unbedeutender Theoretiker und Tonkünſtler ſchon in etwas wenigſtens gerechtfertigt:

---

43) G. Weber, über die fünftheiligen Taktarten. — Allg. Mus. Zeit. Jg. XV. No. 51. — S. auch deſſen Theor. d. Tonſetzkunſt T. I. S. 117. d. angef. Ausg.

Rousseau redet dem Fünfviertel-Takte sehr das Wort; [44]) Talemann hat in demselben mehrere Kirchenstücke gesetzt, deren einige vortrefflich sind; und Vogler hat sich dieses Zeitmaaßes in seinen großen Orgel-Fantasien nicht selten mit großem Erfolge bedient. Ein achtbarer Forscher im Gebiet der musikalischen Bewegung sagt von solchen ungewöhnlichen Taktarten: „sie widerstreben weder den Gefühlsaccenten noch dem Rhythmus, und zerstören mithin „die Schönheit eines musikalischen Kunstwerks nicht. Es „ist kein unausstehlicher Mischmasch der Töne; es entsteht „keine Verwirrung und Zernichtung der auszuführenden „Ideen. Als Abwechslung und Veränderung können diese „Taktarten allerdings gebraucht werden. Höchste Simplicität und Leichtigkeit, Rundung und schönes Ebenmaaß „lassen sich in diesen Tonstücken leicht vereinigen. — Es „widerstreben diese Taktarten weder der Melodie noch der „Harmonie; sie verwirren selbst das Gemüth nicht, so „bald man sie zur Natur in sich erhoben hat.“ [45]) Wenn nun diese Ansicht von den mehr als dreitheiligen ungeraden Zeitmaaßen eines bestimmteren Beweises an der angeführten Stelle ermangelt, so wollen wir denselben hinzuzufügen hier versuchen. So wie die Vertheidiger des Tripeltaktes mit einer Feier gleichsam der Zahl Drei beginnen, eben so ließe sich auch zum Lobe der Fünf gar Vieles beibringen. Man könnte sagen, es habe diese ja Anfang, Mitte und Ende wie jene, zeige jedoch ein viel schöneres Ebenmaaß; indem, da ihr Centrum kleiner ist als ihre Seiten, sie schönere Verhältnisse an sich trage, entsprechend

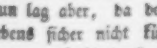
44) On peut trouver dans cette mesure des chants trés bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les mesures usitées. Jén donne un exemple dans la planche 3. fig. X. Le Sieur Adolphati fit a Genes, en 1750 un essai de cette mesure en grand orchestre dans l'air: „se la sorte mi condanna“ de son Opera d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet, et fut applaudi. — Rousseau Dict. de Musique, art. Mesure.

45) Dr. J. A. G. Steuber, über die Erweiterung der Rhythmen in der Musik. — allg. Mus. Zeit. Jg. XII. No. 8.

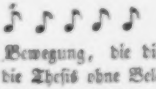
dem äſthetiſchen Grundgeſetz von Mannigfaltigkeit und Einheit. Uebrigens wäre es doch wunderbar, wenn diejenige Zahl, die ſich in der ganzen Natur ſo häufig findet, die ſich wahrhaft von ſelbſt an den Fingern herzählt, gar keine Anwendung finden könnte im Rhythmus: überaus merkwürdig erſchiene es, wenn dieſelbe Zahl, auf der einzig unſer Decimal-Syſtem beruht, und wodurch allein wir alle Milliarden deutlich anzuſchauen und zu faſſen vermögen, den Geiſt verwirren ſollte, ſobald ſie in ihrem einfachſten Verhältniß als Zeitmaaß erſcheint. Daß der herkömmliche Schlendrian in der Muſik, der, wie wir gehört haben, ſich ja höchſt weislich auf die bequemſten und brauchbarſten Taktarten beſchränkt hat, ſich dieſes Maaßes nicht bedient, und daß dadurch unſer Gefühl gewiſſermaaßen deſſelben entwöhnt iſt, beweiſt gar nichts dagegen: es erſcheint vielmehr der fünftheilige Takt durchaus naturgemäß, wie ſich aus Folgendem noch näher ergeben wird. Der Rhythmus hemiolius oder ſesquialterius der Alten zunächſt entſpricht vollkommen dieſem Zeitmaaße; und die einſt mit ſo zartem metriſchen Sinne begabten Griechen, die überhaupt in der Kunſt das natürliche Gefühl nicht zu verletzen pflegten, haben ſich bekanntlich deſſelben ſehr häufig bedient. Unter den Völkern unſerer Zeiten gebrauchen die Türken, deren Tonkunſt keineswegs ſo roh und unausgebildet iſt, als Unkunde ſie gewöhnlich verſchreit, ſich des fünftheiligen Taktes, [46]) der übrigens auch unter uns ganz von ſelbſt vorkommt, ſo wie dem Gefühle noch die beſtimmte Richtung des üblichen Zeitmaaßes nicht gegeben iſt durch längere Gewohnheit. Den Beweis dafür liefert ſehr triftig ein Bauer, der in einem Winkel des ſchleſiſchen Gebirges ſein eigner Lehrmeiſter in der Tonkunſt geweſen; derſelbe hat nehmlich viele Quartette geſchrieben, worin der fünf-

46) S. F. J. Sulzers Theorie der türkiſchen und griechiſchen Tonkunſt, in deſſen Geſchichte des transalpiniſchen Daciens Th. II. p. 441.

achtel-Takt sehr häufig, und oft mit frappanteſter Wirkung gebraucht iſt.[47]) Da man von Naturdichtern redet, ſo darf man dieſen wohl einen Natur-Componiſten nennen: in deſſen Gefühl nun lag aber, da derſelbe in der höchſten Luſt ſeines Lebens ſicher nicht künſtlich und geſucht verfahren mochte, ganz natürlich der hemioliſche Rhythmus. Der Accent deſſelben iſt zunächſt auf die einfachſte Weiſe folgender:



Bei der ſchnelleren Bewegung, die dieſer Taktart eigenthümlich iſt, kann die Theſis ohne Beleidigung des rhythmiſchen Gefühls füglich vier ſchlechte Zeiten überhalten; und dieſe Form, in der nur allenfalls die dritte Note noch einen ganz ſchwachen Ictus erhält, entſpricht nach unſerer Anſicht einzig und allein der wahrhaften Natur des Fünfachtel-Takts. Andere Tonſetzer geben demſelben jedoch noch einen beſtimmten Accent etwa in folgender Stellung:



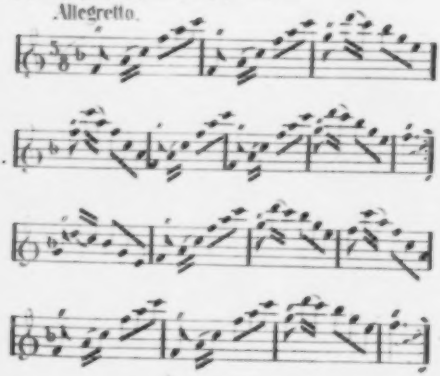
Die erſte Form iſt nach dem Vorigen die natürlichſte; gewöhnlicher indeſſen iſt die letzte, die jedoch dieſem Rhythmus einen von dem vorigen ſehr verſchiedenen Charakter giebt: Beiſpiele der verſchiedenſten Accentſtellung in dieſem Zeitmaaße ſind zu finden am unten verzeichneten Ort;[48])

---

47) Ein bekannter noch lebender Tonkünſtler Herr Concertmeiſter Henning zu Berlin hat dieſe übrigens ſehr ſchwierigen Compoſitionen im Manuſcript geſehen, und ſelbſt geſpielt. d. V.

48) Die allgemeine muſikaliſche Zeitung Jg. XII. No. 8 und XIV. No. 40. enthält mehrſtimmige Geſänge, Lieder, Tänze und andere Compoſitionen im Fünfachtel-Takt; ein Theil derſelben iſt von dem Capellmeiſter Crille, der als ein feiner Theoretiker in der Muſik bekannt iſt durch ſeinen bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Tonſchlüſſel. d. V.

deßhalb iſt hier nur noch ein rhythmiſches Schema hinzuzufügen, in welchem beſonders jeder Takt nicht mehr als eine, jedoch ganz ſchwere, Theſis erhält.



In dieſem Rhythmus liegt, nach vielfachſter Beobachtung ſeiner Wirkungen auf das Gefühl der verſchiedenſten Menſchennaturen, weder etwas Widerſtrebendes noch etwas Unklares; derſelbe macht vielmehr, in ſo fern er nehmlich im gehörigen Geiſte aufgefaßt und vorgetragen wird, [49]) einen recht gefälligen und wohlthuenden Eindruck. Das Unnatürliche, welches die Theoretiker vorweg aus allem mehr als dreizeitigen Takt herausrechnen wollen, ſchwindet, wie die mehrfach angeführten Stücke es noch näher beweiſen, alſo ſehr leicht vor einer nur mit einigem Geſchick verſuchten Praktik, zu welcher wir denn hiermit ſinnige Tonkünſtler zuverſichtlich auffordern.

49) Ungeübtere gerathen beim Vortrage des obigen fünfzeitigen Rhythmus anfänglich leicht in den Sechsachtel-Takt. d. V.

Der Fünfviertel-Takt verdient, seiner vorerwähnten ziemlich häufigen Anwendung ungeachtet, unserer Ansicht nach keine sonderliche Berücksichtigung. Seiner längeren Notengeltung wegen kann derselbe einer zweiten leichteren Thesis nicht entbehren, die denn, nicht ohne einige Sperrung des Gefühls, am Gewöhnlichsten auf die vierte Note gesetzt wird. In dieser Form jedoch ist jetzt das schwere fünftheilige Zeitmaaß auch schon für die Bühne gebraucht worden, Boieldieu zum Beispiel bedient sich dessen in einer seiner neuesten Opern. [50]) Der Zehnviertel-Takt wäre zu breit, würde nothwendig das Maaß leichter Ueberschaulichkeit des Rhythmus überschreiten; eher sind zehn Achtel, wenn gleich nicht mit sonderlich charakteristischer Verschiedenheit vom Fünfachtel-Takte zu gebrauchen; ja ein gelehrter Tonforscher unserer Zeit hat sogar noch den Funfzehnachtel-Takt mit eigenthümlicher Wirkung angewendet in einem Liede. [51]) Jeder ditrochäische Vers desselben erfüllt nehmlich gerade einen vollen Takt, wodurch eine zwar freie aber wohl cadenzirte rhythmische Bewegung entsteht; in der reinen Tonkunst dürfte indessen ein so gedehntes Zeitmaaß wohl schwerlich eine passende Anwendung finden.

Das siebentheilige Taktmaaß hat leicht etwas sehr Unbefriedigendes in sich, wie man aus den verschiedenen unten nachgewiesenen Beispielen desselben ersehen kann; [52]) und daher wird es nur in sehr wenigen Fällen eine charakteristische Anwendung finden können: ein neuerer Componist z. B. gebraucht in einer noch nicht zur Oeffentlichkeit gelangten dramatischen Tondichtung den Siebenachtel-Takt

---

50) S. la Dame blanche im Allegretto der Cav. No. 10.

51) Dieses im modus Lydius gesetzte Lied ist bis jetzt noch ungedruckt, wird aber an einem andern Orte binnen Kurzem zur Oeffentlichkeit gelangen.

d. V.

52) Lieder, Tänze und andere Tonstücke im Siebenzeitigen-Takt findet man in der allg. mus. Zeit. Jg. IX. No. 45. Jg. XII. Beilage II. zu No. 8. und Jg. XIV. No. 40.

nicht unſchicklich, um ein nächtig geiſterhaftes Emporſteigen der Thetis aus den Tiefen des Oceans zu bezeichnen.

Das eilftheilige Zeitmaaß ſelbſt findet ſich noch hin und wieder angewendet von bedeutenden Tonſetzern; der berühmte Schulz z. B. hat das Lied: „Hier ſteh' ich unter Gottes Himmel u. ſ. w." im Eilfviertel-Takt geſchrieben; und ein Recenſent deſſelben meint, es habe der Componiſt ſeine Abſicht hier nicht verfehlt, denn das Ungewöhnliche der rhythmiſchen Bewegung helfe mit dazu, den Sänger und den Hörer, dem Inhalt des Liedes gemäß, gleichſam von der Erde empor zu heben. Nach unſerer Anſicht iſt jedoch alles Zeitmaaß ſolcher Art ein Unding. Die Zahl eilf hat etwas durchaus Widerſtrebendes in ihren Verhältniſſen; die Natur ſogar beſchließt gleichſam mit der Neun die beſtimmtere Anwendung der ungeraden Zahl für ihren Haushalt, da bekanntlich keine Pflanze mit eilf oder gar mit dreizehn Staubträgern mehr gefunden wird: wo aber ſelbſt die Natur eine feſte Schranke findet, da iſt gewiß auch eine ſichere Grenze aller wahrhaft ſchönen Kunſt.

Die Griechen ſollen, wie die Alterthumsforſcher behaupten, in ihrer ganz von dem Metrum der Sprache abhängigen Tonkunſt, zuſammengeſetzte Rhythmen gehabt haben, in denen der gerade Takt mit dem Tripeltakt beſtändig wechſelt;[53]) und dieſes gemiſchte Zeitmaaß hat denn auch in neueren Zeiten ſeine Nachahmer gefunden. Abeille zum Beiſpiel wendet daſſelbe an in ſeinem Singſpiele Peter und Annchen, wo ein längeres Duett in folgender Taktvorzeichnung und Bewegung durchgeführt iſt:

53) Die bekannte Pinderiſche Ode „χρυσεα φορμιγξ Απολλωνος etc." findet ſich z. B. alſo in unſere Taktarten übertragen bei Forkel, allg. Geſch. d. Muſik. Th. I. S. 542.

Es mag dies wunderlich gemischte Zeitmaaß, das allenfalls betrachtet werden könnte als ein Fünfviertel-Takt mit zwei schweren Accenten, zur Darstellung sehr leidenschaftlicher Zustände, in denen besonders verschiedenartige Gefühle sich kreuzen, sehr wohl anwendbar sein: wenn aber, wie hier, der einfachsten Situation eine so seltsame musikalische Bewegung zugetheilt ist, [54]) so zeugt dies deutlich von einem den Tondichtern leider nur zu oft mangelnden Sinn für charakteristische Schönheit.

Eine andere Form des gemischten Taktes unterbricht die natürlich fortlaufende Bewegung eines Tonstücks plötzlich durch ein ganz fremdartiges Zeitmaaß; so mischt der um die Rhythmopoie so verdiente Riepel in einem im Dreiviertel-Takt gesetzten Allegro plötzlich den Siebenachtel-Takt. [55]) Solchen Wechsel zeigt selbst die Volksmusik nicht selten; in der Gegend von Nürnberg zum Beispiel wird jetzt noch ein alter Provinzialtanz häufig gehört, dessen Dreiachtel-Takt mit frappanter Wirkung unterbrochen wird durch den Zweiviertel-Takt: in der höheren Tonkunst kann denn auch, wie künftig noch bestimmter angedeutet werden soll, dieser rasche Wechsel des Zeitmaaßes eintreten in charaktervollster Bedeutsamkeit.

Die Kunst hat es in der Vermischung des Zeitmaaßes sogar so weit gebracht, daß gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auch gerader und Tripel-Takt zusammen gehört werden; man erinnere sich hier nur zunächst an das bekannte Meisterstück in Mozarts Don Giovanni, wo zu dem Dreiviertel-Takt der Menuet zugleich noch der Zweiviertel- und Dreiachtel-Takt vom Orchester gespielt werden. In

54) Das in Rede stehende Duett beginnt, einen einfach idyllischen Charakter athmend, mit folgenden Worten: „du schmückst mein Ruheplätzchen, und wehrst der Sonne Gluth etc.;" hier ist also durchaus kein ästhetischer Grund vorhanden zu irgend einem ungewöhnlichen Zeitmaaß.
d. V.

55) S. Riepels Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst. S. 67.

neueren Zeiten hat man ähnliche Zuſammenſtellungen auch gehört in den nicht eben mit Unrecht beliebt werdenden Vaudeville's, wo Volksmelodien in zwei oder gar in drei verſchiedenen Taktarten zugleich ertönen mit angenehmer Verwirrung. Jedes Zeitmaaß giebt bei ſolchem Zuſammenklingen gleichſam von ſeiner Eigenthümlichkeit etwas auf, und ſucht überein zu kommen in einer allgemeinen rhythmiſchen Bewegung; beſonders nachgiebig zeigt hier der Dreiachtel-Takt ſich, der vermittelſt einer kleinen Anpaſſung ſich triolenartig faſt zu allen möglichen Taktgattungen fügt. Gehörigen Ortes wird näher geredet werden von der äſthetiſchen Natur ſolcher Vermiſchung, die übrigens in ihrer leichten Ausgleichung aller arithmetiſchen Verhältniſſe deutlich beweiſt, daß das wahrhafte Charakteriſtiſche des Taktes hauptſächlich nur beruht auf den verſchiedenen Accent.

Eine zu geſuchte, beſonders durch die Zeit hin zu weit ausgedehnte Zuſammenſetzung des Zeitmaaßes, deſſen wiederkehrende Bewegung nicht mehr mit Leichtigkeit zu überſchauen wäre, gränzt nahe an gänzliche Taktloſigkeit; ſo z. B. haben die Türken, den vorhin angeführten Theorien ihrer Tonkunſt zu Folge, eine höchſt ſchwierige Zeitmeſſung oft von mehr als dreißig langen, kurzen und mittelzeitigen Schlägen; ja noch zuſammen geſetztere Maaße dauern bei ihnen gar ſo lange als das ganze Stück, welches folglich nur aus einem einzigen Takte beſteht. Wie der freie Numerus der ungebundenen Rede zum Vers, alſo etwa verhält ſich zum beſtimmt gemeſſenen Takt dieſer freiere muſikaliſche Rhythmus; der denn, eben auch wie jener Numerus, deshalb noch nicht gerade ohne alle Schönheit der Bewegung zu ſein braucht. Es hat ſogar — hier abgeſehen davon, daß Hermann und andre Metriker noch der griechiſchen Muſik, neben allem ihr gezollten Lobe, den eigentlichen Takt ganz und gar abſprechen mögen — ſonderbar genug ſchon Kunſtforſcher gegeben, die alles beſtimmtere Zeitmaaß als eine läſtige Feſſel, als etwas poſitiv

Häßliches gleichsam, aus der Tonkunst verbannt wissen wollen: der geniale Ernst Wagner unter andern preist und feiert denjenigen schon im Voraus, dem es vorbehalten ist, die Musik vom Zwange des Taktes zu befreien, oder der doch wenigstens die Tyrannei desselben zu verdecken und unfühlbar zu machen strebt. [56]) Nach unserer früher gegebenen Ansicht von der Kraft und Schönheit des Rhythmus können wir zwar dieser Meinung nicht beistimmen, halten jedoch deswegen durchaus nichts gegen einen gehörigen Ortes zweckmäßig gebrauchten freieren Numerus in der Musik. Derselbe wird zunächst sehr oft gehört in den wahrhaft improvisirten nicht etwa auswendig gelernten Fantasien der Tonkünstler, ja er kommt sogar in der National-Musik gebildeter Völker, und zwar selbst beim Tanze vor: der ächte Cadirer Boleros zum Beispiel läßt sich, gleich anderen spanischen Volksmelodien, durchaus nicht in irgend eines unserer bestimmten Zeitmaaße zwängen, daher finden wir denselben auch von einem sinnigen Beobachter ohne Taktstrich aufgezeichnet. [57] Möchten doch alle Reisebeschreiber mit so freien Sinnen auffassen, möchten sie unter fernen Völkern nicht so ganz nur mit europäischen Augen und Ohren sehen und hören; dann würden wir, beiläufig gesagt, manches interessante ächt nationelle Tonstück unverstümmelt besitzen, dem man jetzt das Zwängen über den gewohnten einförmigen Leisten überall anmerkt. Da der Tanz ohne alles bestimmtere Zeitmaaß durchaus nicht bestehen kann, so bekunden eben jene Tänze, daß hier nicht etwa von einem gänzlichen Mangel des Rhythmus die

56) S. dessen historisches A. B. C. Art. Musik.

57) S. über spanische National-Musik die allg. mus. Zeit. Jg. I. No. 25, nebst den Noten-Beilagen. — Wen hier der Mangel der Taktirung etwa an der klaren Auffassung hindert, der erinnere sich, dafs in allen südeuropäischen Ländern die Volksmusik nicht etwa durch die Musikhandlungen erhalten und verbreitet wird, sondern dafs sie hier noch Tradition ist im eigentlichsten Sinne des Worts.

d. V.

Rede iſt: dieſelben zeigen uns nur, über dem herkömmlichen Taktzwang hinaus, noch eine freiere muſikaliſche Bewegung als möglich, die denn, gleich andern hier berührten ungewöhnlichen Formen des Zeitmaaßes, gehörigen Ortes ebenfalls erſcheinen kann als wahre charakteriſche Schönheit.

Nachdem nunmehr alle die mannigfachen Taktformen berührt, und, ſo weit es der Raum dieſer Abhandlung geſtattet, nachgewieſen ſind in ihrer ſpecifiſchen Verſchiedenheit, ſo ſchreiten wir nunmehr fort zu einer kurzen Darlegung ihres angeſtammten pſychiſchen Ausdrucks. Es beruht derſelbe natürlich auf der früherhin ſchon näher berührten Erſcheinung, daß jede innere Regung des Menſchen eine beſtimmte Bewegung, gleichſam einen gewiſſen Rhythmus habe, der denn, in ſo fern er von dem Tondichter genau erfaßt und wiedergegeben wird, auch in der Seele des Hörers nothwendig die gleiche Empfindung anregen muß. Oberflächliche Theoretiker machen ſich hier wiederum ihre Arbeit gern bequem, indem ſie ſagen, alle ſolche tieferen Beziehungen könnten nicht eigentlich gelehrt werden; jeder Tonkünſtler habe die rechten Taktarten ſo gleichſam ſchon am Griff, er fühle ſchon von ſelbſt, wie dieſer oder jener innere Zuſtand am beſten durch die muſikaliſche Bewegung ausgedrückt werden könne. Mag auch in der That das Gefühl ſehr häufig hier das Richtige getroffen haben und noch treffen können, ſo haben doch oft auch namhafte Meiſter die Taktart entweder ganz und gar vergriffen, oder aus Bequemlichkeit nur die gewöhnlichſten Taktarten, mit Verzichtung auf allen hier möglichen Ausdruck, als nichts bedeutendes Nebenwerk gebraucht, wodurch denn die reiche Mannigfaltigkeit des Zeitmaaßes, jetzt nur beinahe auf fünf Taktarten [58]) eingeſchränkt worden iſt. Solcher zweckwidrigen Anwendung oder auch Nichtachtung der wirkſamſten

58) $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$ Takt.

Kunstmittel nun muß jede tiefer begründete musikalische Theorie kräftig entgegen streben; und es kann dieselbe — indem sie eben auch hier wiederum das innerste Wesen der Kunst zu hellerem Bewußtsein bringt — denn ganz unbezweifelt noch sehr achtbare Winke geben über die tiefere Bedeutsamkeit des Takts. Sulzer schon muthet auch der musikalischen Kunstlehre etwas ganz Aehnliches zu, indem er sagt: „aber sehr zu wünschen wäre es, daß sich ein „Meister der Kunst die Mühe gäbe, die verschiedenen Arten des Rhythmus deutlich auseinander zu setzen, den „Charakter jeder Art zu bestimmen, und denn zu zeigen, „was man sowohl durch einzelne Arten als durch Abwechslung und Vermischung mehrerer Arten auszudrucken im „Stande sei. Dadurch würde der Grund zu einer wahren „Theorie der rhythmischen Behandlung eines Tonstücks gelegt werden, die von der größten Wichtigkeit ist, und zur „Kunst des Satzes noch gänzlich fehlt" [59]) Eine so bedeutende Lücke nun in der Theorie der Musik völlig genügend ausfüllen zu wollen, kann die folgende Charakteristik der Taktarten und der musikalischen Bewegung überhaupt sich durchaus nicht anmaßen; den Weg zum Ziel nur mag sie allenfalls etwas näher bezeichnen in einem bis jetzt noch beinahe ganz unbetretenen Gebiet.

Betrachten wir zunächst ganz im Allgemeinen den Charakter des Zeitmaaßes, so liegt in allem geraden Takt mehr der Ausdruck gemäßigter Seelenbewegung und inneren Friedens, indeß alles ungerade Zeitmaaß mehr auf eine größere Erregtheit und Leidenschaft deutet, die gewissermaaßen mit der steigenden Zahl wächst bis zur Darstellung gänzlichster innerer Zerrissenheit: Untergattungen dieser

59) Sulzer Th. d. sch. K. Art. Rhythmus. — Auch ein viel älterer Theoretiker, Mersenne, verlangt schon von den Tonkünstlern nicht bloſs ein dunkles instinktartiges Taktgefühl, sondern ein bestimmteres Bewustsein; derselbe sagt: quanta vero sit rhythmi potestas, quos effectus rhythmorum varietas producat, musici scire debent. — Quaest. celeb. in Genesin p. 1697.

beiden Hauptbestimmungen sind alle übrigen Taktarten, in denen sich die menschlichen Gefühle nur bestimmter schattiren nach ihren vielfach verschiedenen Modificationen. Die Richtigkeit dieser allgemeinsten Feststellung ist, abgesehen von aller noch anzuführenden Autorität, [60]) keinem gegründeten Zweifel unterworfen; sie bestätigt sich für sich selbst, schlägt alles nieder, was Praktik und Theorie derjenigen etwa dagegen vorbringen könnte, die keine Vorstellung haben oder haben wollen von der tieferen und bestimmteren Bedeutsamkeit des Takts. Sollte einem kunstgeübten Musiker es durch Anwendung anderer der Tonkunst noch zu Gebote stehenden Mittel auch wirklich gelingen, den Ausdruck sanfter Ruhe, etwa in einem einfachen Liede, durch den Dreiachtel-Takt bis auf einen gewissen Grad noch wieder zu geben, so wird der feinere Sinn doch das Gezerrte hier sehr wohl fühlen, und es ist ausgemacht, daß die Wirkung des Ganzen unfehlbar tiefer sein würde bei einer angemesseneren Taktart. Nach dieser kurzen allgemeinen Vorerinnerung folgt denn nunmehr das Besondere der wichtigsten vorhin angeführten Taktformen.

Der Dreisechszehntel-Takt zunächst hat als das kürzeste Zeitmaaß etwas so Bewegtes, ohne Rückhalt Dahinstrebendes in sich, daß er nur bei der Darstellung der höchsten psychischen Erregtheit eine seltene Anwendung finden kann. Er eilt, seiner früher angegebenen rhythmischen Natur nach, dergestalt, daß, indem die schwere Thesis die drei Zeiten hier in Eins verbindet, alles rhythmische Gegenbild der Arsen gleichsam verloren geht: das Graciöse der Bewegung ist ihm folglich nicht eigen, die formale Schönheit erscheint hier als ungeordnet dem charakteristischen Princip. Höchste innere Unruhe des Gemüths, Folter der Gewissensfurie, fortstrebende beflügelte Angst, besinnungslose Flucht und ähnliche, an gänzlicher Bewußt-

60) Keppler sagt: Rhythmus triplus turbulentus et actuosus est; duplus quietior, modestior. Harmon. mundi p. 76.

leſigkeit gränzende, pſychiſche Zuſtände oder äußere Situationen liegen im Bereich dieſes Zeitmaaßes; man brauche daſſelbe gehörigen Ortes mit Genie, und es wird ſeine Wirkung nicht verfehlen, wird in der Seele der Hörer, auch ohne erläuterndes Wort, ähnliche Zuſtände hervorbringen. Zum eigentlichen Tanze iſt daſſelbe ſeiner rhythmiſchen Natur nach ganz ungeſchickt.

Der Zweiachtel-Takt, das kürzeſte der geraden Zeitmaaße, kommt, indem ſeine Arſis ſich ſchon fühlbarer nach der ſchweren Theſis geltend macht, gegen das vorige Zeitmaaß gehalten, doch aller ſtrebenden Eile ungeachtet, ſchon gewiſſermaaßen zum Bewußtſein. Es iſt hier gleichſam der freiere Wille, der noch über der Erregtheit der Seele ſchwebt; Trotz, Eigenſinn, kühn anſtrebende Kraft in plötzlicher Gefahr, auch wohl Muthwillen und böſer Hohn, unheimliche Begehr und ähnliche Leidenſchaft liegen — bei übriger gehörig charakteriſtiſcher Behandlung des Tonſtücks — deshalb in der Sphäre dieſes Zeitmaaßes. Wenn demnach der ſonſt ſo wackere Lieder-Componiſt Harder das Göthesche, nur Innigkeit und Sehnſucht athmende Lied: „da droben auf jenem Berge u. ſ. w." in den Zweiachtel-Takt geſetzt hat, ſo iſt hier deſſen Charakter offenbar gänzlich verfehlt. Spohr hingegen, der die Schranke des Herkömmlichen im Zeitmaaß glücklicher durchbricht, hat in ſeinem Fauſt die Hexenworte: „ich komm, ich komm, ich bring den Trank, in Katzenſilber rein und blank," ſehr treffend ausgedrückt durch eine unheimliche Eil des Zweiachtel-Takts. Zum Tanze iſt derſelbe, da auch ihm die höhere Anmuth der Bewegung abgeht, nicht eigentlich zu brauchen; den wild trotzigen Waffenſchritt roh daherſtürmender Krieger nur würde er noch allenfalls paſſend beleben.

Der Dreiachtel-Takt athmet eine kindliche oft kindiſche Fröhlichkeit; er ſcherzt und tändelt leicht und naiv, doch iſt es weniger eine mit Liebe und Zärtlichkeit verbundene Tändelei, als die eines gutmüthig neckenden Muthwillens. Die Eine Theſis, die neben zwei ſich merklich machenden

Arsen dieſes Zeitmaaß noch gleichſam ganz durchdringt und belebt, deutet hier auf ein gänzlichſtes Erfülltſein von der einen herrſchenden Stimmung. Wenn auch, etwa durch andere Mittel des muſikaliſchen Ausdrucks, ein fremderes wehes Gefühl, bis zu ängſtlich bangem Klopfen des Herzens, ja bis zu wilder Leidenſchaftlichkeit hinauf ſich in dieſer Taktart ankündigen kann, ſo greifen doch Ernſt und Schmerz in derſelben nicht eigentlich tief; der hüpfende Sprung der Bewegung reißt alles Fremdartige bald mit ſich hinweg in ſelig frohem Taumel, der hier leicht geſteigert werden kann zu dithyrambiſchen Jubel, ja ſogar bis zur bacchantiſchen Wuth. In den Bereich des Dreiachtel-Taktes gehören daher auch alle diejenigen Tänze, die, indem ſie einförmig raſch hüpfend oder ſchleifend dahin ſtürmen, des Tänzers geſammtes Ich in froher Luſt ſo ganz und gar in Anſpruch nehmen, daß er gar nicht eigentlich gelangen kann zu einer mehr ſelbſtbewußten Schönheit der mannigfacheren Körperbewegung.

Der Vierachtel-Takt, das längſte gerade Zeitmaaß mit einer einzigen Theſis, iſt zwar auch fröhlicher Natur, aber in dieſer ruhig ſanft dahinfließenden Form iſt es jene gehaltnere würdige Heiterkeit, die ſtets ein klarer Ausdruck iſt der inneren Harmonie: alle ſanfteren Regungen der Freude; diejenigen angenehmen Gefühle, die nicht durch ſtärkeres Hervortreten einer einzigen Seelenbewegung die innerſte ſelbſtbewußte Klarheit trüben, werden treffend dargeſtellt in dieſem Takt. Sein Gang drängt vorwärts, jedoch er übereilt ſich nicht; mit leichtem Schweben bewegt ſich derſelbe, aber er hüpft und ſpringt nicht gleich den Vorigen: ſo iſt er auch wohl geeignet für den Tanz der Männer; in einer Pyrrhiche z. B. kann, in ſo fern der Rhythmus gehörig aufgefaßt, und nicht etwa Zweivierteltakt daraus gemacht wird, derſelbe von angenehmſter Wirkung ſein. — Dem hier angedeuteten Charakter gemäß braucht der treffliche Schulz unter Andern dieſes Zeitmaaß höchſt bedeutſam in der Romanze: „in einem

Thal, bei einem Bach u. ſ. w.;“ [61]) raſch und doch ruhig ſanft, wie Schmetterlinge fliegen, ſtrömt, den Worten des Textes gemäß, der Geſang in kurzen Achteln fort, deren Theſis überall klar hervortritt, denn nirgend iſt die rhythmiſche Bewegung verdunkelt oder unterbrochen durch mehrere auf einer Sylbe geſungene Noten. Der Takt dient überhaupt ſo häufig in den Liedern dieſes trefflichen Componiſten nicht etwa als bloßes nothwendiges Maaß, ſondern er iſt wahrhaft erhoben zu charakteriſtiſcher Schönheit.

Der Zweiviertel-Takt, der Mittelpunkt gleichſam alles geraden Takts, hat, in ſeinem ſo natürlichen Fall einer ſchweren und einer leichten Theſis, nothwendig die geringſte charakteriſtiſche Beſtimmtheit. Wenn auch, bei gehöriger rhythmiſcher Behandlung demſelben für ſich noch ein beſonderer pſychiſcher Ausdruck eigen iſt, indem ſein immer noch kurzer Zeitverhalt ihn zur Darſtellung leichter und angenehmer Gemüthsbewegungen beſtimmt: ſo kann derſelbe, als mittleres Taktmaaß, doch wiederum bei verſchiedener Anwendung ſolche Allgemeinheit erhalten, daß auch entgegengeſetztere Regungen der Seele nicht ganz unpaſſend dadurch angedeutet werden können. Junker, der einige Bemerkungen macht über das Charakteriſtiſche der Tonkunſt, hält den Zweiviertel-Takt beſonders geeignet zum Ausdruck der Liebe; [62]) und es ließe ſich dieſe Beſtimmung allenfalls vertheidigen, indem man annimmt, daß die allgemeinſte menſchliche Leidenſchaft, in der inſtinktartigen Bedeutungsloſigkeit ihrer gewöhnlichen Erſcheinung, auch in der allgemeinſten, an ſich bedeutungsloſeſten Taktart ihren muſikaliſchen Ausdruck finden kann. Welch ein beſtimmterer Ausdruck indeſſen dem in Rede ſtehenden Takte auch zugeſchrieben werde, ſo iſt doch gewiß, daß er in der klaren Symmetrie ſeiner Theile ſtets nur hindeutet auf harmo-

61) S. deſſen Geſänge am Clavier S. 56. (Berl. 1779.)
62) S. Junkers Tonkunſt S. 55.

nische Seelenzustände der Ruhe und des heitern Glücks; deshalb gehört er auch dem natürlichen Tanz, der in seinem eigentlichen Ursprung wiederum nur eine Aeußerung ist der glücklichen Liebe: in den National-Tänzen aller, nicht etwa walzenden und schleifenden, Völker herrscht, aus mehrfach angeführten Gründen, denn auch am gewöhnlichsten der Zweiviertel-Takt.

Der Fünfachtel-Takt gehört, seiner rhythmischen Beschaffenheit nach, nothwendig nur den erregteren psychischen Zuständen, wo die Ruhe der Seele schon wesentlich gefährdet ist; die verschiedenen Regungen der Eifersucht, des Zornes und selbst der Wuth, wie überhaupt der inneren Zerrissenheit liegen in seinem Bereich. Derselbe kann zwar, wie das früher gegebene Beispiel dieser Taktart bekundet, auch noch eine Art von Frohsinn athmen, aber es ist stets nur eine gezierte, nicht der innersten Harmonie entströmenden Heiterkeit; deshalb findet, auf die Orchestik bezogen, er auch seine Anwendung höchstens nur im mimischen Kunsttanz. Lächeln kann man nach diesem nur, wenn Schnyder von Wartensee Uhlands herrliches, den tiefsten Seelenfrieden athmendes Lied „die Zufriedenen" in den Fünfachtel-Takt setzt; nicht minder unpassend gebraucht ein anderer Componist denselben in einem vierstimmigen Gesange zum Preise der Gottheit: [63]) werden nun die an sich rühmlichen Versuche zur Vervielfachung der Taktarten so ganz und gar gemacht ohne alle Idee vom Charakteristischen des Zeitmaaßes, so finden dieselben sehr natürlich keinen weiteren Eingang.

Der Sechsachtel-Takt, in seiner leicht überschaulichen Mannigfaltigkeit, in dem sanft wiegenden Schweben seines Rythmus, ist das Zeitmaaß der Grazien. Die muthwillige Lustigkeit des Dreiachtel-Takts wird hier zu einer

---

63) Der Hymnus beginnt: „Herr des Weltalls! wir verehren dich mit kindlich frohem Sinn etc." Die Composition ist zu finden in der allg. mus. Zeit. Jg. XIV. No. 40.

schönen Heiterkeit; des Frohsinns unschuldsvoller Scherz, der Liebe zärtliches Kosen, kurz alle Gefühle, die in diesem Zeitmaaß zum Ausdruck gelangen können, erscheinen hier gleichsam höher geadelt. Durch das Ebenmäßige seiner Bewegung leuchtet überall eine gewisse, sich selbst bewußte Klarheit; es ist der ruhigste unter den ungeraden Taktarten, daher wohnt ihm, gehörig gebraucht, stets ein leiser Hauch bei von dem männlicheren Ernste des geraden Zeitmaaßes: überall, wo Schönheit der Bewegung mit Anmuth und Würde sich vereinen sollen, da erscheint vor allen der Sechsachtel-Takt. In solcher Natur regelt er denn sehr passend den mahnenden Hörnerruf zum heiteren Waidwerk; er beseelt des Alphorns wiederhallenden Hirtenklang; sein wogender Rhythmus beherrscht in der Barcarole den Ruderschlag des harmlosen Gondoliers. Der schwebende Tanz erhält durch ihn das schönste Gleichmaaß der Schritte und Figuren; wir glauben, indem wir dessen Bewegung vernehmen, die Wellenlinie der Schönheit sichtbar vor unserem inneren Auge sich gestaltet zu sehen; Terpsichore selbst, so möchte man sagen, schwebt, wenn sie den Reigen der Camönen und der Charittinnen führt, daher im ebenmäßig wiegenden Sechsachtel-Takt.

Der Dreiviertel-Takt ist arithmetisch dem vorigen so gleich, und dennoch durch den bloßen Accent so unendlich verschieden im Ausdruck. Er hat unter allen ungeraden Taktarten den gemessensten Gang, doch aber ist er selbst kein Bild der Ruhe; sein Rhythmus hat vielmehr oft etwas Unbefriedigendes, er strebt gleichsam zum vollen geraden Takte hin, wie zu einer unerreichbaren Vollendung. So äußert denn sich hierin am liebsten der heimliche Schmerz unbefriedigter Liebe; stilles Hoffen, innerste Wehmuth, Gram und Leid und sanfte Klage gehören in seine Sphäre: es ist das natürlichste Zeitmaaß aller ungestillten Sehnsucht. Oft strebt das Weh zwar, sich zu verbergen hinter tändelndem Scherz, durch die angenommene Heiterkeit gewahrt man indessen gar leicht den wahrhaften Ge-

halt seines Charakters. Zum Tanze selbst will er in solchem Streben wohl noch anreizen, aber es gelingt ihm so recht eigentlich nicht mehr; der Schritt belebt sich durch ihn nicht zum wirklichen, aus Schleifen und Springen schön zusammengesetzten Tanzpas; der ganz natürliche Gang des gewöhnlichen Lebens nur erscheint abgemessener und bestimmter in dem Menuet, und mehr noch in der Polonoise. Diese letzte reißt, in ihrer einmal herkömmlichen Form, denselben fort zur höchsten, ihm noch möglichen Lebendigkeit; es scheint bisweilen, als wolle er hier sich aufschwingen zu einer völlig harmlosen Heiterkeit: wie aber dieser Tanz selbst eigentlich nichts anderes darstellt, als ein Suchen und Finden und Wiederverlieren der geliebten Seele in den Labyrinthen des Lebens, also auch mischen in das lustige Hinschweben der Töne, die der Polonoise eigenthümlichen Synkopien und ähnliche Tonformen, unwillkührlich wiederum die seelenvollen Laute einer verlangenden Sehnsucht.

Der Siebenachtel-Takt in dem völlig Widerstrebenden seiner Bewegung ist nur ein Ausdruck gänzlichster innerer Zerrissenheit: Schmerz, Zorn und Wuth, in ihren für die Darstellung schönen Kunst nach Möglichkeit gesteigerten Potenzen, erscheinen auf kurze Augenblicke allenfalls in demselben; Wahnsinn und Raserei aber liegen natürlich in seinem Bereich. Das Gespenstische und Uebersinnliche, in seiner Niedrigkeit erfaßt, äußert sich hier charakteristisch; ein gezerrter Springtanz bosthaft neckender Kobolde, der gräßliche Hexenreigen um den brodelnden Zauberkessel können noch von zermalmender Wirkung sein in diesem unheimlichen Zeitmaaß.

Der Viervierteltakt ist nach seiner abgeschlossenen Ganzheit stets ein Ausdruck der Ruhe und des inneren Friedens. Schöne Würde, Kraft und Muth und männlicher Ernst sind ihm eigen; der ihm möglicher Weise beiwohnende Pathos hebt das innerste Gleichgewicht nie sonderlich auf: welche Leidenschaft auch hier zum Ausdruck

gelangen mag, immer noch erscheint sie in einer gewissen sittlichen Haltung. Ein Geist der Hoheit und der ruhigen Erhabenheit thront in seiner Bewegung; und so belebt er am schönsten das Gefühl der Andacht, trägt die durch seine mächtigen Rhythmen erhobene Seele zum Himmel empor. Irdische Feierlichkeit aber auch liegt in seinem Gebiet; schimmernder Glanz, stolzer Pomp und großartige Pracht, werden durch ihn charakteristisch bezeichnet. In solcher inhaltschweren Bedeutsamkeit entschlüpft ihm denn nothwendig der leicht geflügelte Tanz; den natürlichen Gang des Menschen vermag er nur höher noch zu beleben zum kriegerisch fortstrebenden Schritt, oder zum gehaltneren triumphirenden Festmarsch.

Der Neunachtel-Takt, in den langsamer gehaltenen Schlägen dreier schweren Zeiten, ist ein schöner Ausdruck der sanft bewegten Seele. Nicht die Grazie des heiter in sich vergnügten Sechsachtel-Taktes wohnt ihm bei; nicht mehr der lustige Frohsinn, und die rasch aufflackernde Erregtheit des Dreiachtel-Takts: tiefer greifend und bleibender vielmehr äußern hier sich die Gefühle, die schon seltener froh, als ernst und düster sind. Alle Leidenschaften und Affekte aber, welche der geregeltere Rhythmus des Neunachtel-Taktes darzustellen vermag, erscheinen niemals in jener Wildheit des Fünfachtel- oder gar des Siebenachtel-Taktes: sein Schmerz ist schön gemäßigt, das klare Licht des Geistes schwebt hier gleichsam noch sichtbar über der Empfindung. Höchst charakteristisch hat daher Bethoven, in der Musik zu Göthe's Egmont, bei den ergreifenden Klängen, unter welchen Clärchens liebende Seele der Erde entschwebt, dieses Zeitmaaß angewendet; und eben so gebraucht auch Gluck dasselbe an manchen Stellen seiner Werke mit ausdrucksvollster Bedeutsamkeit. Bisweilen zwar mag der Neunachtel-Takt auch wohl noch scherzen, tändeln aber und schäkern kann er nicht: er giebt dem Frohsinn, der ihn nicht sonderlich weiter berührt, sich nur allenfalls

noch willig hin, und daher sucht denn auch der lustige Tanz nicht eben angelegentlich mehr seine Gesellschaft.

Der Zwölfachtel-Takt in seiner breiten Gedehntheit hat mit dem ihm scheinbar verwandten Sechsachtel-Takt, in Hinsicht seiner psychischen Natur, gar wenig mehr gemein; er drückt ebenfalls eine hohe innere Bewegung und Leidenschaftlichkeit aus, die aber hier einen so großartigen pathetischen Charakter erhält, daß diese Taktart selbst im erhabenen Style der Tonkunst noch passend ihre Stelle findet: Sebastian Bach zum Beispiel in seiner Cantate „eine feste Burg ist unser Gott," und auch Bethoven in seinem Oratorium „Christus am Oelberge" haben dieselbe höchst zweckmäßig und ausdrucksvoll angewendet. Mozart in seinem Idomeneus malt durch ihn das innerste Erbeben, und die daraus entspringende Mahnung zur Flucht vor einem Ungeheuer; und dieses Gefühl wiederum behält hier in dieser weiten Taktart immer noch bedeutsam etwas Großartiges, Heroisches, welches im Dreiachtel- oder gar in dem noch eiligeren Dreisechszehntel-Takt unmöglich zum Ausdruck gelangen könnte. Tartini's bekannte Teufels-Sonate beginnt mit einem Larghetto im Zwölfachtel-Takt, welches in der glücklichen Mischung lebendiger Erregtheit, und doch gehaltener Würde die Natur dieses Zeitmaaßes höchst bedeutsam bezeichnet. Auch Rhode, Maria von Weber, Sörgel und andere denkende Tonsetzer neuerer Zeit haben von dieser, so wie auch von anderen seltener gewordenen Taktarten wiederum am gehörigen Orte einen höchst zweckmäßigen Gebrauch gemacht in der reinen Instrumental-Musik: man studire solche Werke genauer, um sich zu überzeugen, daß die Vermannigfachung des Zeitmaaßes keine bedeutungslose Spielerei ist, und daß bei gehöriger Behandlung, auch ohne erläuterndes Wort, stets ein bestimmterer psychischer Charakter dadurch zum deutlich vernehmbaren Ausdruck zu gelangen vermag.

Die früher angegebene Vermischung der geraden und ungeraden Taktarten, sowohl nacheinander, als auch gleich-

zeitig, wird in ihrer mannigfachen Modification stets eine bedeutsame Anwendung finden, wo Unstetheit der Empfindung, Kampf der verschiedenen Leidenschaften, rascher Wechsel entgegen gesetzter Gefühle, innere oder auch äußere Verwirrung, Kriegsgetümmel, wilder Volksjubel und andere ähnliche Zustände und Situationen dargestellt werden sollen: als höchster Culminationspunkt gleichsam solches wildesten Ausdrucks würde hier jener vorerwähnte, an Taktlosigkeit gränzende, freiere Numerus erscheinen, [64]) der, also gebraucht, seine Wirkung auf die Seele des Hörers sicher nicht verfehlt.

Obgleich nun, allem Vorigen zu Folge, das Zeitmaaß nach seinem geraden, oder mehr und minder ungeraden Verhältniß, wie auch durch den verschiedenen Fall der Accente, unläugbar schon einen für sich bestimmten Charakter hat; so erhält es doch erst die energische Kraft seines Ausdrucks ganz besonders durch die Art und Weise der Taktfüllung, die wir bestimmter bezeichnen wollen mit dem Namen des Rhythmus. Es bezieht dieser also sich durchaus nicht mehr auf die Quantität oder auf das Maaß der Zeit, sondern auf dessen verschiedene Anschauung oder Qualität: Rhythmus ist für uns die abgemessene Reihe der Töne, die zusammen einen Takt ausmacht. Wenn nun das Charakteristische hier näher bestimmt werden sollte, so müßte dieser musikalische Rhythmus zunächst wiederum ganz im Allgemeinen angeschaut werden in dem möglichsten Umfang seiner Mannigfaltigkeit, deren unendlicher Reichthum sich klar wenigstens darstellt in folgender arithmetischen Anschauung. Rechnet man zu den sieben üblichsten Notengattungen bis

---

64) Absichtliche Abweichungen selbst von einem ganz bestimmt vorgeschriebenen Zeitmaaß können, gehörigen Ortes angewendet, als höhere Gefühlsaccente eine schöne Bedeutsamkeit erhalten; Virtuosen und Sängerinnen treiben indessen jetzt mit solchen rhythmischen Licenzen häufig ein höchst unstatthaftes und widriges Spiel.

d. V.

zum Vierundsechszigstheil hinauf eben so viel vorkommende Arten der Pausen, und subtrahirt natürlich hiervon die ganze Note und Pause, da diese ohne Weiteres einen vollen Takt für sich erfüllen, so giebt dies zwölf verschiedene Zeitgrößen, deren mögliche rhythmische Combinationen kaum noch in Zahlen auszudrücken sind, indem zwölf an sich nicht weiter veränderliche Objecte, wie z. B. zwölf Buchstaben, schon 479001600 verschiedene Zusammenstellungen, oder Verwechslungen zulassen. Punktirungen aber und Vorschläge verändern hier noch den Werth der rhythmischen Zeitgrößen; Synkopien, Auftakte u. s. w. bedingen, abgesehen von der eigentlichen Notengeltung, für sich schon einen vielfach verschiedenen Fall der Bewegung: unmöglich also wäre, an dieser Stelle wenigstens, ein weiteres Eingehen in dieses unerschöpfliche Gebiet, doch mögen einige allgemeinste Bemerkungen über das Charakteristische im musikalischen Rhythmus hier ihre Stelle finden.

In Hinsicht aller verschiedenen Art und Weise der Taktfüllung kann keine andere Gränze bestimmt werden, als etwa die, welche das Gesetz der rein formalen Schönheit bedingt; jede noch so seltsame rhythmische Zusammenstellung von Noten und Pausen, die nur keine allzu gesperrte widerstrebende musikalische Bewegung erzeugt, wird also gehörigen Ortes noch charakteristisch anzuwenden sein. Betrachten wir nun von solchem, gewiß richtigen Grundsatz ausgehend, diesen Zweig der musikalischen Theorie, so zeigt auch hier wiederum die Praktik sich meistens nur abhängig von einem verjährten Herkommen: der mögliche Reichthum sehr wohl anwendbarer rhythmischer Combinationen schränkt sich im Ganzen nur auf eine Anzahl üblich gewordener Wendungen ein; der glatteste Rhythmus gleichsam findet, meistens ohne weiteres Bewußtsein seiner Bedeutung, nur hauptsächlich eine allerdings bequeme Anwendung. Jene großen Summen von Zusammensetzungen der verschiedenen Zeitgrößen enthalten allerdings viele der Schönheit nicht entsprechenden, und folglich unbrauchbaren For-

men; dagegen aber auch sicher noch vielfache, der heutigen Tonkunst neue Verbindungen, die höchst charakteristische Rhythmen erzeugen würden: nicht ungerathen wäre es daher, wenn der angehende Tonkünstler zur Uebung sich alle nur denkbaren Taktfüllungen zusammen bauete, oder schon vorhandene, rein theoretische Combinationen der Art [65]) fleißig ansähe; derselbe würde dadurch unbezweifelt auf manche neue Ideen geleitet werden zur rhythmischen Behandlung eines Tonstücks. Der Weg des Genies, welches das Originelle überall von selbst findet, und dem bedeutsam Schönen vereint, ist dies freilich nicht; ein solcher auserwählter Kunstjünger denkt aber jeder junge Musiker ganz unbezweifelt zu sein, und deshalb dürfte das so eben vorgeschlagene Studium wohl hier und da weidlich bespöttelt werden, was jedoch nichts bedeuten will: ganz anerkannte Tonkünstler haben für die wenigen, in der früheren Theorie des Rhythmus beigebrachten Beispiele solcher eigenthümlicher Taktfüllungen uns schon den besten Dank gezollt, indem sie auf eine Fülle neuer Ideen dadurch gerathen sind; und so dürfte denn ein sich selbst bewußtes Streben nach Bereicherung der Tonrhythmen wohl überall einige nähere Aufmerksamkeit verdienen.

Von dem zunächst Wesentlichsten der Taktfüllung, von den Notengattungen selbst, ist hinsichtlich ihres Ausdrucks wenig zu sagen; jederman weiß schon, daß lange gehaltnere Noten Ernst und Trauer, Würde und Hoheit; kürzere dagegen, Freude und Scherz, Anmuth und tändelndes Spiel bezeichnen; mit einem Worte: Töne von längerem Zeitverhalt gehören mehr der erhabenen, ihre Gegensätze aber der naiven Schönheit. Nicht billigen kann man in solcher klaren ästhetischen Ansicht von der Notengeltung die heutige verkünstelte Manier, das ernste und grandiose Adagio mit Läufern und Zierrathen in Zweiunddreißigteln und Vierundsechszigtheilen zu überfüllen, und darauf das

65) S. z. B. Mersenne Harmonie universelle C. p. 395 ff.

herrliche seelenvolle Portament, nicht etwa als psychischen, Ausdruck innigſter Verſenktheit und ſchmelzender Sehnſucht, ſondern, in widriger Gedehntheit, als bloßes curioſes Kunſtſtückchen anzuwenden: ſolche Mißgriffe, auch der berühmteſten Virtuoſen und Sängerinnen, bekunden nur zu deutlich den gänzlichen Mangel alles Sinnes und Gefühls, ſelbſt für die einfachſte und natürlichſte charakteriſtiſche Schönheit in der Tonkunſt.

Die Pauſe wird meiſtens nur nach nothwendigem Geſetz an das Ende der muſikaliſchen Sätze und Perioden gebraucht; ziemlich ſelten aber ſind noch die Beiſpiele, wo die kürzeren Arten derſelben, als weſentlich integrirender Theil des Rhythmus ſelbſt, die Takte in geregelter Wiederkehr erfüllen: und doch iſt ſolche beſtimmte Unterbrechung der Bewegung, die beſonders nur in der reinen Inſtrumental-Muſik ihre Anwendung finden kann, von ſo tiefer charakteriſtiſcher Bedeutſamkeit. Unruhiges Bangen des klopfenden Herzens, ängſtliches Beben bis zum Stocken der Pulſe, Schrecken und Furcht und Entſetzen werden deutlich dadurch ausgedrückt, und verfehlen ſicher ihren beabſichtigten Eindruck nicht.

Der Punkt, als verlängerte Tongeltung, über deſſen mannigfachere Anwendung wir früherhin ſchon einige Bemerkungen gemacht haben, [66]) iſt höchſt charakteriſtiſch im Rhythmus, indem derſelbe, er mag nun auf eine Note der guten oder der ſchlechten Taktzeit fallen, ſtets einen beſtimmenden Einfluß äußert auf die größere oder geringere Stärke und Schwäche des Accentes ſelbſt; die geſammte Bewegung erhält dadurch etwas beſonders Pikantes. Punktirte Noten mit ihren gleichſam geſchärften Rhythmen bezeichnen ſtets nur innere Zuſtände der höchſten Unruhe; beſonders heftige Aufwallungen des Schmerzes und der Freude können dadurch ausgedrückt werden, je nachdem die anderen Mittel der Tonkunſt es beſtimmen: die ihnen bei-

66) S. Th. I. p. 93.

wohnende gereizte Lebendigkeit aber überträgt die dargestellte Empfindung beinahe unfehlbar auf das Gemüth aller Hörer.

Vorschläge bilden gewissermaßen den Gegensatz des Punktes; dieser verlängert den Gehalt der Noten, jene hingegen verkürzen um ein Geringes deren Werth. Muthwillig gleichsam drängt der Vorschlag sich in das abgemessene und geregelte Zeitmaaß ein, und dieser lustige Muthwille, ein launiges Necken und Foppen, ist denn auch seine wahrhafte Natur: jene gedehnteren Töne im Largo, die nach der üblichen, oft aber nicht correkten, Schreibart sich dem Auge noch als Vorschläge darstellen, sind häufig für das Ohr eigentliche Vorhalte, von deren sehnsüchtigem Wesen hier nichts Weiteres gesagt werden kann. Wenn nun aber, wie wir sehen, auch in solchem kleinsten rhythmischen Beiwerk noch ausdrucksvolle Bedeutung liegen kann, so sollten Sänger und Virtuosen mit diesen, wie mit anderen, aus eigenen Mitteln gegebenen Ausschmückungen billig ein wenig minder freigebig sein, sollten sie nicht als eitlen Zierrath, sondern nur da anwenden, wo dieselben als subjective Gefühlsaccente durchaus wesentlich sind für das Charakteristische des vorgetragenen Tonstücks.

Synkopien oder Rückungen — die guten und schlechten Taktzeiten verschiebend oder gleichsam verschmelzend, indem sie den accentuirten Takttheil da anheben, wo eigentlich der schlechte beginnen sollte — haben in ihrer Bewegung beständig etwas, dem rhythmischen Gefühle schlechthin Widerstrebendes; wodurch denn, auch bei einer länger gehaltenen Notengattung, eine ganz eigenthümliche innere Bewegung bezeichnet wird: höchste Beklemmenheit, verborgene Furcht, mühsam verhaltener Schmerz, geheime, doch aber hervorbrechende Sehnsucht, erheuchelte Ruhe, gleichsam ein Lächeln in Thränen, können durch synkopirte Noten charakteristisch ausgedrückt werden.

Die Figuren in der Tonkunst erhöhen, bei längerer geregelter Durchführung wesentlich den Reiz der musika-

liſchen Bewegung; am gewöhnlichſten iſt die Triole, die, indem ſie gern in den begleitenden Stimmen verweilt, den Tripeltakt mit dem geraden zu verbinden ſcheint, und ſo jenem Ausdrucke nahe kommt, den wir früherhin der Vermiſchung des Zeitmaaßes überhaupt zugeſchrieben haben. Doch aber ſind Unruhe und Verwirrung hier minder groß: man merkt gleichſam, es ſei dabei nur abgeſehen auf ferne Andeutungen, auf ein mehr reizvolles Spiel mit ſchöner Mannigfaltigkeit der Bewegung, und giebt ſich willig dem ſanften Wiegen der Töne hin. Doch behält die Triole immer etwas von dem luſtigen und ſcherzhaften des einfachen Tripeltaktes; die Grazie dagegen verweilt in höherer Zartheit bei der Sextole, welche die höchſte Schönheit der begleitenden muſikaliſchen Figuren zu entfalten ſcheint. Eine Folge geiſtreich und an ſich ausdrucksvoller Harmonieen, die in dieſen und ähnlichen Formen vorüberſpielt dem lauſchenden Ohre, wirkt, beſonders in freieren Fantaſien, mit allmächtigem Zauber: wie in Göthe's hohem Meiſterſange den Fiſcher die Sirene feſſelt, alſo gleichſam wird die Seele hier unwiderſtehlich angereizt, ſich gänzlich zu verſenken und zu verlieren in den leiſen Rhythmus der wogenden Tonwellen. Lieblich und ſchön auch ſind ſolche Figuren, wenn ſie im leichten Arpeggio den Ton der Stimme wie liſpelnd umfließen; in neueren Zeiten jedoch, wo man auch das kleinſte Lied gern Note für Note mit gelehrten, kunſtvoll von Diſſonanzen durchwebten Harmonien begleitet, hört man ſolche Einfachheit immer ſeltener. Wären indeſſen viele der Lieder-Componiſten beſſere Pſychologen, vermöchten ſie gewiſſermaßen in die Hörer hinein zu ſchauen, und das Wohlbehagen der Seelen bei ſolchen hie und da noch einmal erſcheinenden Arpeggien ſich heraus zu leſen: ſo würden ſie ihre tiefe Gelehrtheit in der Harmonie ſicher für ſchicklichere Gelegenheiten aufbewahren, würden häufiger zum einfachen Geſange den ſchön begleitenden Figuren ihr äſthetiſches Recht wiederfahren laſſen. Wie dieſelben in anderem Zahlverhältniß, z. B. als Quin-

tole, Septole u. s. w., wirken müssen, welchen psychischen Ausdruck diese minder ansprechenden Formen haben können, das geht aus allem früher Gesagten bereits zur Genüge hervor.

Die Taktfüllungen oder Rhythmen sind aber nicht sowohl für sich allein, als eigentlich in einer ihnen nothwendigen Verbindung zu betrachten, und da geben denn mehrere derselben, die nach einem gewissen Schönheitsgesetz gruppirt sind, den rhythmischen Satz; einige Sätze aber, zu einem größeren, in sich abgeschlossenen Ganzen verbunden, bilden endlich die rhythmisch-musikalische Periode. Die einzelnen Phrasen oder Sätze nun bestehen zunächst entweder aus einer geraden Anzahl von Takten, zum Beispiel zwei, vier, acht u. s. w.; oder sie enthalten ein ungleiches Zahlverhältniß von drei, fünf, sieben oder neun solcher Theile; die Sätze aber, die zusammen eine Periode bilden, können wiederum entweder alle von gleichem oder auch von ungleichem Umfange sein, das heißt: sie vermischen nach Beschaffenheit des Ausdrucks selbst Sätze von gerader und ungerader Taktzahl. Da die musikalische Periode sich bildet nach allgemeinem rhythmischen Gesetz, so genügen zwei Sätze als Bild und Gegenbild vollkommen zu deren Gestaltung; indessen darf auch eben so gut eine größere Mannigfaltigkeit darin herrschen: es können in den Hauptgedanken größere oder kleinere Zwischensätze eingeschaltet werden, je nachdem der Charakter des dargestellten Inneren es erheischt. Der Punkt, wo die Sätze und Perioden enden und neue beginnen, heißt Einschnitt oder Cäsur; dieselbe macht sich, hier abgesehen von allem bestimmter bezeichnenden melodischen und harmonischen Schlußfall, für sich schon rhythmisch bemerkbar durch einen größeren oder geringeren Halt: steht nun dieser auf einem schweren Taktheil, so heißt die Cäsur männlich, oder auch jambisch; weiblich aber, oder trochäisch nennt man dieselbe, wenn sie auf eine schlechte oder leichte Taktzeit fällt. In allen diesen ferneren Modificationen der schönen musikalischen Bewe-

gung nun liegen wiederum neue Mittel zu charakteristischem Ausdruck, die aber bisher noch wenig von den Tonkünstlern beachtet worden sind. In der Anzahl der Takte eines Satzes zunächst herrscht jetzt meistens eine frostige und steife Symmetrie, die allerdings, je weiter man sie treibt, die Rhythmen nur desto runder, glatter und überschaulicher, zugleich aber auch um so nüchterner und nichts bedeutender macht. Die Zahlen vier und acht erscheinen dabei am gewöhnlichsten; Sätze von fünf, sieben oder neun Takten dagegen sind nicht sonderlich im Gebrauch, obgleich ältere und neuere musikalische Theoretiker dieselben als zulässig und dem Ohre wohlthuend und angenehm empfehlen.“) Dieselben sind indessen nicht allein von formaler Schönheit, sondern auch von tieferer Bedeutsamkeit, denn es weiset ein geringeres Ebenmaß in einer rhythmisch-musikalischen Periode offenbar hin auf erregtere psychische Zustände, die um so heftiger erscheinen werden, in je kürzeren, durch Pausen abgebrochenen und wenig gleichmäßigen Phrasen die Rhythmik der reinen Tonkunst ihre Sätze an einander reiht. Im Gegensatz solcher unruhigen Bewegung wird die mehr symmetrische Anordnung der Sätze, die jetzt meistens ganz ohne Bedeutung nur als arithmetische Bestimmung erscheint, zu einem klaren Ausdruck ruhiger und mehr harmonischer Gefühle, in welcher die höhere Leidenschaft endlich sich auflösen kann mit psychologischer Wahrheit. Man beobachte nur zum Beispiel den Zorn, wie er Anfangs auszutoben beginnt in kurzen, Vorwürfe enthaltenden Fragen; wie er darauf in längeren, ungleichen Sätzen sich scheltend und schmähend ergießt, dadurch aber sich erhitzt und erschöpft bis zum kurzen keifenden Schrei; und dann, häufig übergehend in mehr ermahnenden Ton, endlich gleich einem fern dahin ziehenden Gewitter verhallt. Nun setze man sich, frei von dem herkömmlichen Formenwesen, an

66) S. Riepel a. a. O. S. 25.
G. Weber a. a. O. Th. I. S. 103.

das Instrument, und baue, dergleichen Seelenzustände sich näher vergegenwärtigend, Sätze und Perioden von fünf, neun, drei, ja selbst von noch wenigeren vielleicht durch größere Pausen hervorgehobenen Takten zusammen, die allmählig beruhigend übergehen zu vier- und achtgliedrigen Theilen; und man wird, bei übriger zweckmäßiger Behandlung, auch in dem musikalischen Periodenbau an sich schon ein wirksames Mittel finden zu klarer Gestaltung des Innern. — In der Musik des gesellschaftlichen Tanzes selbst ist die gewöhnliche Anordnung der aus acht Takten bestehenden Sätze keineswegs nothwendig; es sind uns unter andern süddeutsche Ländler vorgekommen, von denen jeder Theil nur sechs Takte zählte, und die in dieser ungewöhnlichen Structur eine wahrhaft hinreißende Wirkung thun. Der kurze Tanz eines fremden Volkes hat, im langsamen Zeitmaaß von sechs Vierteln, sogar im ersten Theile sechs, im zweiten aber nur drei Takte; [67]) und solche Ungleichheit kann allerdings bedeutsam werden, wenn auch die Orchestik, gleich der Tonkunst, in ihrem rhythmischen Periodenbau hinstrebt nach einer charakteristisch schönen Bewegung. — Die vorerwähnten verschiedenen Einschnitte endlich, geben den musikalischen Sätzen nicht minder eine eigenthümliche Färbung. Die männliche Cäsur hat immer etwas Festes und Bestimmtes; die weibliche hingegen zeigt stets etwas Schwankendes und weniger Befriedigendes, daher kommt sie gewöhnlich nur vor in den mittleren Sätzen der Perioden: dieselbe kann jedoch auch, wenn der Charakter es fordert, eben so gut in der vollkommenen Cadenz des Schlußfalles eine Stelle finden. — Beginnt eine rhythmisch-musikalische Periode nicht mit dem vollen Takte, so entsteht die Anakrusis oder der Auftakt, der wiederum nicht völlig gleichgültig und bedeutungslos erscheint, da sein Vorhandensein nicht bloß dem ersten, sondern selbst den folgenden Sätzen öfter eine besondere Bewegung ver-

67) S. Dalberg, über die Musik der Indier S. 40.

leiht: es bekommen nehmlich die leichteren Takttheile dadurch einen höchſt merklichen Nachdruck; wie wichtig und beſtimmend aber aller Accent für das Charakteriſtiſche der Rhythmen ſei, das bedarf nach allem bereits Geſagten hier keiner weitläuftigeren Erwähnung mehr.

Wenn wir früherhin die Pauſen betrachteten, als weſentliche Theile eines heftig bewegten Rhythmus ſelbſt, in dem die Einbildungskraft die fehlenden Ictus unwillkührlich erſetzt, ſo iſt nunmehr von denjenigen mehr befriedigenden Halten zu reden, welche gleichſam als Interpunctionszeichen die rhythmiſch-muſikaliſchen Sätze und Perioden von einander trennen. Solche größere Pauſen beſonders, die bei übrigens gleichem Zeitverhalt von verſchiedener Wirkung ſind, je nachdem ſie auf eine mehr oder minder ſchwere Taktzeit fallen, führen ohne beſtimmteres Verlangen nach rhythmiſcher Ausfüllung den Hörer auf Momente in ſein Innerres zurück. Des Künſtlers Seele ſcheint hier gleichſam in ſeiner Dichtung erſchöpft, er muß ſich erſt wieder ſammeln zu neuem Erguß, und ſo überläßt derſelbe bei ſolchen muſikaliſchen Ausrufungszeichen und Gedankenſtrichen die Einbildungskraft des Hörers ihrem eigenen Schwunge, ſei es nun durch eine lang verſchwebende Schlußnote, oder durch eine über die Gebühr verlängerte Pauſe. Oft aber überträgt der Componiſt auch den beſtimmteren Verfolg ſeines Ausdrucks an die individuelle Empfindung des Tondeklamator's oder Virtuoſen, der nunmehr ſolche Fermate nach Willkühr ausfüllt, und uns in einer freien figurirten Cadenz ſein Innerſtes offenbaret, wie es eben angeregt iſt durch den bisherigen Gang der Tondichtung. Der muſikaliſche Hauptgedanke derſelben wird noch einmal in gedrängter Ueberſicht aufgefaßt, aber in der neuen tief ergreifenden Eigenthümlichkeit einer zweiten Künſtlerſeele, die eben jetzt ſchickliche Veranlaſſung nimmt, uns einen Blick wenigſtens thun zu laſſen auf ihre individuelle Sehnſucht, auf ihre Liebe, und auf ihre dämmernden Hoffnungen. Dieſe intereſſanten Mittheilungen aber geſchehen hier natürlich in

einem nur sehr freien Numerus, über dem jedoch stets das Taktgefühl des Hörers schwebt: das eben ist noch der besondere Charakter der Fermate, daß sie bei fortwährendem Taktgefühl das reelle Fortgehen des Rhythmus selbst anhält. Die musikalischen Halte solcher Art werden also hier zu einem Ausdruck tiefen Affekts und schöner Begeisterung; zugleich aber spannen sie im endlichen ahnungsvollen Hinüberführen zur Composition selbst die Erwartung wiederum mächtig auf das, was da noch kommen soll. Wie armselig und lächerlich aber erscheinen dagegen die conventionell gewordenen Fermaten und Cadenzen, in denen ein Virtuos geschwind noch Gelegenheit nimmt, in größter Eil ein Paar, wenn auch schlecht klingende, doch aber unerhört schwere Kabriolen zum Besten zu geben. —

Alle die bisher betrachteten Mittel zum Ausdruck in der musikalischen Bewegung endlich, hängen jedoch wesentlich ab vom Tempo, welches, in so fern dasselbe verfehlt wird, sehr geeignet ist, nicht allein die charakteristische, sondern auch selbst die formale Schönheit eines Tonstücks zu verdunkeln. Eine zu rasche Totalbewegung bewirkt nothwendig Undeutlichkeit, die zu langsame dagegen zerreißt stets den anmuthigen Fluß der rhythmisch-melodischen Perioden: ein zu gedehntes Adagio gleicht, wie Sulzer meint, dem Vortrage eines Schulmeisters, der eben einen Psalm buchstabirt. Wichtiger indessen noch ist das wohl gewählte Tempo für den Ausdruck; indem dasselbe eben so wohl vorübergehende psychische Zustände, als auch dauernde Stimmungen bedeutsam bezeichnet. Plutarch schon sagt, daß alle Musik nur besonders beruhe auf Fröhlichkeit, Betrübniß oder Enthusiasmus, auch Aristides Quintilianus redet beinahe eben so von einer betrübten, fröhlichen oder auch ruhigen Stimmung zur Musik; und diesem correspondiren denn zunächst ganz genau die allgemeinsten Bezeichnungen des Tempo, nehmlich: Adagio, Andante und Allegro. Welch eine Anzahl bedeutsamer Modificationen aber enthalten diese drei Hauptbewegungen, vom Largetto und Flebile,

Mäſtoſo und Andantino, bis zum Spirituoſo und Preſto, ſchon in der gewöhnlichen theoretiſchen Kunſtſprache; viel reicher jedoch, voll unnennbarer Schattirungen, geſtalten dieſelben ſich in der Praxis des gefühlvollen Tondichters, dem hier wiederum ein neues höchſt wirkſames Mittel ſich darbietet zur klaren Geſtaltung eines Innern. So entſpricht zum Beiſpiel das Lento und Andante dem phlegmatiſchen, das Grave und Largo hingegen den Bewegungen des melancholiſchen Temperament's; des Sanguinikers Grundſtimmung iſt das Rondo Scherzando, der Choleriſkus aber poltert daher im Allegro agitato. Leidenſchaften und Affekte, Gefühle und überhaupt alle pſychiſchen Zuſtände bedingen hier eben ſo die mannigfachſte Nüancirung, denn es hat ein jeder derſelben ſeine ganz beſtimmte, bisweilen ſehr zuſammengeſetzte Art der Bewegung. Der erzürnte Menſch zum Beiſpiel läuft oft wüthend umher, wie getrieben und gepeitſcht von der Geißel der Furien; plötzlich aber werden ſeine Bewegungen langſamer, oder er bleibt gar ſtehen, und ſtarrt wie eingemauert, je nachdem ſich in ihm eine neue Reihe von Gedanken und Empfindungen anknüpft: und in allen ſolchen charakteriſtiſchen Zügen vermag die Tonkunſt überhaupt dieſem, ſo wie anderen dargeſtellten inneren Zuſtänden leicht und vernehmlich zu folgen. Dem Tumult der Gedanken entſpricht vernehmlich der wilde Tumult der Töne; Forte und Fortiſſimo bezeichnen das Toben und Schreien des Zornes; deſſen beſchleunigte Bewegungen aber mahlt im erregten Takt mit ergreifendſter Wirkung das beſchleunigte Tempo, deſſen langſamere oder geſchwindere Schläge gleichſam betrachtet werden können, als der Puls der lebenvoll beſeelten Tonkunſt. In derſelben zeigt alſo ſich hier ein geregeltes Eilen und Zögern, das jedoch wiederum bedeutſam und faßlich die innere Bewegung abſpiegelt; bereits in der allgemeinen Theorie des Rhythmus haben wir aufmerkſam gemacht auf ſolche, in der Tonkunſt noch nicht gehörig benutzten Wirkungen der Retardation und Acceleration. Früher auch iſt

schon mehrfach von uns hingedeutet worden auf die Beschleunigung des Tempo überhaupt, indem vor etwa achtzig Jahren unser heutiges Andante bereits die Bewegung des Allegro hatte; und im innigen Zusammenhange steht auch das beinahe eine kleine Terz betragende Hinaufsteigen unserer Stimmgabeln mit dieser interessanten Erscheinung, deren sicherer Grund nur zu suchen ist in den Tiefen des innersten Lebens selbst. Nach allem diesem nun ist die Bezeichnung des Tempo nicht etwa nur eine äußerliche Sache, die man so ziemlich mechanisch abthun kann; sie gehört vielmehr recht eigentlich dem zarten Kunstsinne des Componisten, dem es denn auch vornehmlich zusteht, das Zeitmaaß seiner Tondichtungen genau zubestimmen. Wie mangelhaft zu diesem Zwecke indessen die bisherige Wortbezeichnung war, springt in die Augen, daher muß jedem höher gebildeten Tonsetzer die allgemeinere Einführung eines Chronometers sicher eine höchst willkommene Erscheinung sein. Ganz unglaublich ist es indessen, mit welchen wahrhaft seichten Gründen selbst denkende Tonlehrer gegen diese Maschine aufgetreten sind, die, beiläufig gesagt, in ihrer Idee keineswegs neu ist. Mersenne schon macht den Vorschlag, sich zu bestimmterer Angabe des Tempo eines Pendels zu bedienen, [68]) und Loulié giebt bereits den vollständigen Abriß eines mechanischen Instruments, das er Chronometer benennt. [69]) Seitdem beschäftigten sich französische und englische Gelehrte vielfach damit; und auch in Deutschland erfanden fast gleichzeitig Abel Bürja, Weiske, Wenk, Stöckel und Guthmann eine solche Maschine, und schrieben mehrfach darüber. [70]) Alle diese Versuche fanden

68) S. Harmonie universelle D. p. 149. (Par 1636.)

69) In den Principes de Musique, mis dans un nouvel ordre etc. (Par 1698.)

70) A. H. Wenk, Beschreibung eines Chronometers oder Taktmessers. Magdeb. 1798.
Stöckel, über das Chronometer; allg. mus. Zeit. Jg. II. No. 38, 39. VI. No. 4.
Guthmann, Vorschlag zu Taktmessern. Ebendas. Jg. IX. No. 8.

indeſſen wenige Beachtung, bis endlich Mälzel's bekanntes Chronometer dadurch allgemeineren Eingang fand, daß zuerſt Beethoven [71]), und nachher Spohr, Hummel, nebſt anderen bedeutenden Tonſetzern ihre Compoſitionen danach bezeichneten. Alle dieſe Meiſter alſo erkennen bereits den Werth der Metronomen, die nur um ſo wichtiger erſcheinen, je mehr man aufmerkſam wird auf die Bedeutſamkeit des Tempo für den Ausdruck des innerſten Lebens.

Vollendet wäre nunmehr in deutlichen Umriſſen die Darſtellung des charakteriſtiſch Schönen in aller muſikaliſchen Bewegung, ganz abgeſehen von dem weiteren das Zeitmaaß erfüllenden Inhalt; und es muß nunmehr dieſer ſelbſt, alſo der reine Ton für ſich, näher betrachtet werden nach der Möglichkeit ſeiner Wirkungen und ſeines beſtimmt erkennbaren Ausdrucks. Eine erſchöpfende Durchführung dieſer großen Aufgabe kann zwar an dieſer Stelle nicht gegeben werden; jedoch erfolgen hier die näheren Hinweiſungen wenigſtens auf die expreſſive Natur der Töne.

Aller Schall iſt Erzeugniß einer mit einer gewiſſen Geſchwindigkeit ſchwingenden oder vibrirenden Bewegung; erſcheint derſelbe unſerem Ohr nur verworren und unklar, ſo entſtehen Geräuſch, Gemurmel und ähnliche Wahrnehmungen: wird er aber für uns näher beſtimmbar, was von der größeren Regelmäßigkeit ſeiner Bebung abhängt, ſo nennen wir denſelben Klang. Die gleichförmig abgemeſſenen Schwingungen aber zeigen hinſichtlich ihrer größeren oder geringeren Geſchwindigkeit ein ſehr mannigfach

---

71) Derſelbe hat in der allg. mus. Zeit. Jg. XIX. No. 51 alle ſeine Symphonien-Sätze ſelbſt beſtimmt nach dem Chronometer von Mälzel, dem übrigens von dem Mechanicus Winkel in Amſterdam dieſe Erfindung ſtreitig gemacht wird, obgleich die Ehre derſelben, nach den vielen früheren und ganz ähnlichen Verſuchen nicht eben beſonders erheblich ſcheint. G. Weber auch erreicht durch ein ſehr einfaches Pendel den gleichen Zweck; Sparrevogn hat die Maſchine höchſt ſinnig in Form einer Taſchenuhr dargeſtellt, und Neukomm und Despreux haben nachher dieſelbe noch wiederum in anderer Weiſe erſonnen. d. V.

verändertes Zahlverhältniß;[72]) dadurch nun entstehen Klangverschiedenheiten, für welche die Sprache im figürlichen Ausdruck die Wörter „Höhe und Tiefe" gebraucht, und die man gewöhnlich Töne nennt: ein musikalischer Ton ist demnach ein Klang von abgemessenem Schwingungsmaaß, oder, was dasselbe ist, von bestimmbarer Höhe. Solcher geregelte Schall nun wirkt zunächst auf das Unorganische mit wunderbarer Kraft. Die festesten Körper, Pfeiler und Gewölbe, welche kaum die Macht irgend eines wirklichen mechanischen Stoßes zu erschüttern vermöchte, erbeben bei der Orgel mächtigem Klange in merklicher Resonanz; starke Mauern, zwischen welche man versuchsweise klingende Saiten ausgespannt hatte, stürzten, auf diese Weise von der Gewalt der Tonschwingungen unmittelbarer getroffen, zusammen. Wichtiger indessen, als diese, nach bekannten mechanischen Gesetzen immer noch erklärbaren Erscheinungen, sind folgende mehrfach beglaubigte Thatsachen, die in der Wunderkraft ihrer Wirkungen uns deutungsvolle Winke geben über die so bedeutsame Verschiedenheit der einzelnen Töne. In einer Fayence-Niederlage gerieth durch einen gewissen ausgehaltenen Flötenton alles Geschirr in eine so heftige zitternde Bewegung, daß dasselbe, übrigens ohne Regung bei anderen höheren oder tieferen Tönen, unter fortgesetztem Blasen unfehlbar gesprungen wäre. Mit einem großen Spiegel geschah dies an einem anderen Orte wirklich; derselbe zerborst urplötzlich in sechs Stücke durch ein ausgehaltenes Unisono zweier Sänger von außerordentlich schönen Stimmen; sie mußten — wie der Erzähler dieser von ihm durch angeführte Augenzeugen

---

72) Wollaston, in seiner Abhandlung von der Hörbarkeit der Töne, hat darüber die äussersten arithmetischen Angaben; nach ihm beträgt der Umfang des gesammten Klanggebietes, ganz abgesehen von schöner Tonkunst, beinahe zehn Octaven.
S. Thomson's Annals of Philosophy, 1820. Aug. S. 145.

bekräftigten Thatsache sagt [73]) — zu singen aufhören, damit nicht mehr Schaden noch im Saale angerichtet würde. Aehnliches wird anderweitig auch berichtet von zweien namhaft angeführten Personen, welche beide durch den Ton ihrer Stimme Gläser zu sprengen vermochten. [74]) Vieles Bemerkenswerthe noch wäre beizubringen über die Gewalt bestimmter Schallvibrationen im Reich des Unorganischen; wir schreiten jedoch weiter zur Betrachtung ihrer Wirkungen auf lebendige Wesen. Nicht allein Thiere höherer Ordnung, sondern auch minder vollkommene Geschöpfe, als zum Beispiel Crustaceen, Insekten und selbst Würmer, zeigen, vielfachen Beobachtungen zu Folge, [75]) für Musik im Allgemeinen eine zum Theil so große Empfänglichkeit, daß man diese bei einigen höher sogar hat anschlagen wollen, als bei dem Menschen selbst: [76]) uns beschäftigt hier indessen nur der einzelne Ton, die gegebene Tonart, die eine Melodie, in so fern diese, durch ihre gewaltige Erregung des vernunftlosen Daseins, uns hinweisen auf ihre innere wahrhaft specifische Verschiedenheit. Wir wollen des von Göthe so anmuthig besungenen Harlemer Rattenfängers dabei nicht näher gedenken, der durch bestimmten Sang diese Thiere so mächtig zu locken wußte; sondern wenden

---

73) Bourdelot, Histoire de la Musique T. I. p. 51.

74) Univers. Lex. T. XXII. Art. Musik.

75) Eine merkliche Wirkung der Töne ist unter andern wahrgenommen worden bei Elephanten, Tiegern, Kameelen, Pferden (besonders bei Füllen,) Maulthieren, Hunden, Katzen, Ratten, Mäusen, Ochsen, Büffeln, Schweinen, wilden Schweinen, Hirschen, Rehen, Hasen, Pfauen, Hühnern, Canarienvögeln, Karpfen und anderen Fischen, Krebsen, Blutigeln etc.; die näheren Belege dieser Angabe anzuführen, würde bei der grosen Zerstreutheit der Quellen hier zu weitläuftig sein: gelegenen Ortes hoffe ich ein Mehreres zu sagen über diese orphische Gewalt der Tonkunst.

d. V.

76) Non impossibile est, esse alicubi animalia, quae plus quam nos musicae sensibilitatis habeant, et delectentur musices proportionibus, quibus nos minus afficimur. Leibnitz epist. ad divers. T. I. ep. 154.

uns sofort zu minder bekannten und sicher beglaubigten Thatsachen. Ein blinder Mann in Schlesien pfiff, durch einen Takt bestimmter Töne, die Krebse aus ihren Schlupfwinkeln hervor, und bannte sie dergestalt, daß sie mit größter Leichtigkeit zu fangen waren: mehrere Breslauer Gelehrte, die selbst jene Wundernoten aufgezeichnet haben, [77]) bezeugen diese Angabe, die übrigens noch von anderen Orten her eine merkwürdige Bestätigung erhält. [78]) Große Reizbarkeit für die Verschiedenheit der Tonarten ward bei einem Hunde beobachtet; gegen einige derselben blieb er völlig unempfindlich, andere indessen erregten ihn wunderbar. A Dur besonders machte ihn unruhig, und ein Geigenstück aus E Dur brachte ihn so weit, daß er, als man das muthwillige Spiel mit seinem Weh einmal allzu lange trieb, alsbald völlig rasend ward, und unter den heftigsten Convulsionen starb. [79]) Aehnliches noch wird aus älterer beglaubigter Quelle von einem Hunde erzählt, jedoch mit dem Unterschiede, daß es hier nicht die Tonart, sondern nur ein bestimmter einzelner Ton war, dessen längere Wiederholung Krampf und Tod des Thieres herbeiführte. [80]) Außerordentlich waren, nach dem einstimmigen Zeugniß aller Berichterstatter, die Wirkungen der Tonkunst in dem bekannten Concert, welches, auf Veranlassung mehrerer Naturforscher, den beiden großen Elephanten zu Paris vor längerer Zeit gegeben ward. Für uns hier ist nur zu be-

---

77) v. Historia morborum. Wratislav. 1720. Maj. p. 567.

78) Im süddeutschen Flüßchen Culpe pflegte man die Krebse ebenfalls nach dem bestimmten Tone einer Pfeife zu fangen. Zu näherer Beglaubigung dieses Factums fügt der Erzähler desselben hinzu, daß im Zirknitzer See eine Grube sei, in welcher unvorzüglich eine große Menge Blutigel sich ansetzen, so wie nur eine gewisse kurze Melodie gesungen wird. S. Valvassor's Beschr. des Herzogth. Krain c. IV.

79) Ausführlicher findet man diese Begebenheit erzählt in der allg. mus. Zeit. Jg. VIII No. 26.

80) S. Dr. J. J. Kausch's psycholog. Abhandl. über den Einfluß der Töne p. 89.

merken, daß ein bekanntes Lied, als es mit vollem Orchester aus D Dur gespielt ward, die Thiere zu den heftigsten Freudenbezeugungen anreizte: sie hüpften wie im geregelten Tanz, und stießen ein jubelndes Lustgeschrei aus; ja bisweilen erscholl, gleich als wollten sie thätigen Antheil nehmen an dem Jubelconcert, ein durchdringender Pfiff, oder auch ein Trompeten ähnlicher Ton, der, merkwürdig genug, zu den Tönen der Singstimmen und der Instrumente keinen Mißklang gab. Nachdem ein zartes Adagio in B Moll die erregten Geschöpfe dergestalt besänftigt hatte, daß sie, mit gesenktem Rüssel regungslos dastehend, ein Bild gewährten der vollkommensten Ruhe, stimmte man jenes Lied wieder an, nur mit dem Unterschiede, daß es nicht wie vorher aus D, sondern aus F Dur gespielt ward. Jetzt aber machte, zum hohen Erstaunen der gelehrten Beobachter, dieses Tonstück nicht den mindesten Eindruck, beide Thiere zeigten sich dabei vollkommen gleichgültig. Bald darauf jedoch ward dasselbe zum drittenmale, und zwar wie zuerst, aus D Dur gespielt, da erst übte es wiederum seine vorige Kraft, [81]) und die Wirkungen steigerten sich zu einem Grade, dessen nähere Erwähnung nur ein Gegenstand sein kann für die höhere Naturbeschreibung.

Auch auf den Menschen bleibt denn, nach allem Vorigen, der bestimmte Klang nicht ohne die merkwürdigsten Wirkungen, und ruft für sich selbst zunächst im Körper unwillkührliche und augenblickliche Wirkungen hervor: man erinnere sich nur, welche fast krampfhafte Empfindungen erregt werden durch das Spitzen eines Schieferstiftes, durch

---

81) Das bekannte französische Lied „a ça ira etc." war es, welches jene Aufregungen hervorbrachte. Besonders bemerkenswerth erscheint noch hier das Verhalten der Thiere bei einzelnen Instrumenten: als z. B. ein schönes ausdrucksvolles Clarinett-Solo begann, drängten die entzückten Hörer so nahe als möglich sich hinzu; einer derselben streckte seinen Rüssel gerade gegen den tönenden Schallbecher des Instrumentes aus, gleich als wollte er wahrhaft einschlürfen den wonnigen Klang. — Der ganze in vielfacher Hinsicht so merkwürdige Versuch fand statt im Mai des Jahres 1798.

Aneinanderreiben zweier Stahlfedern, durch Kratzen einer Gabel auf irdenem Teller, und durch widrigen Schall ähnlicher Art. Auch der geregelte musikalische Ton zeigt in einzelnen Fällen verwandte Erscheinungen; so bewegt zum Beispiel ein längeres Verweilen auf dem Sextquarten-Accord von H Dur einen noch lebenden Gelehrten auf eine ganz eigenthümliche Weise; und einen unlängst verstorbenen Kammer-Virtuosen machte, ihm den erwählten Beruf häufig sehr erschwerend, die Tonart H Moll jedesmal förmlich krank. [82]) Bisweilen erzeugen die Eindrücke des Gehörs sogar die merkwürdigsten sichtbaren Wirkungen: so blüteten zum Beispiel jemandem bei Wetzung eines Messers jedesmal heftig die Zähne, [83]) und andere wurden durch den Klang eines gewissen Instrumentes, oder gar nur eines bestimmten Wortes, körperlich erregt auf die lächerlichste Weise. [84]) An das Unglaubliche beinahe gränzen die physiologischen Erscheinungen, welche die Musik hervorbringt auf Taubgeborene, die später ihr Gehör erlangt haben: stockender Athem, Erbleichen und Gliederzittern; oder auch raschester Puls, schnelle Respiration und brennendes Er-

---

82) Es war dieß der Violoncellist Hoffmann in Dresden. Ein anderer Musikfreund ward stets gewaltsam erregt durch eine Stelle in Salieri's Axur: die hohen Terzen der A-Hörner in dem sanften Duett des ersten Actes nehmlich setzten ihn jedesmal in einen vollkommen fieberhaften Zustand, und er bedurfte nach Anhörung der so geliebten Klänge stets eine längere Zeit zur Erholung.

d. V.

83) Von seinem Diener erzählt diesen merkwürdigen Fall der berühmte Bayle.

84) Bei einem französischen Edelmann erfolgte, zu seiner nicht geringen Verlegenheit, urplötzlich eine Exoneration der Vesica, so wie er auch nur von fern den Ton einer Cither vernahm. — Ein polnischer Officier mußte jedesmal niesen, so wie er das Wort „placz" (Mantel) hörte, und hat dadurch, wie der Erzähler dieses beglaubigten Factums berichtet, manche Unannehmlichkeit gehabt. Seine Kameraden nehmlich pflegten beim Exercitium gern ihren Scherz damit zu treiben; der Eine sprach von seinem Mantel, ein Anderer schickte nach demselben, und so ward des Niesens kein Ende. S. Kausch a. a. O. S. 162.

röthen; Kopfweh und Schwindel, Umsinken und Ohnmacht werden, mehrfach angeführten Beispielen zu Folge, dadurch erzeugt. [85]) Bei gesunden Personen auch bringt die Allmacht der Töne bisweilen ähnliche Zustände hervor; ja es soll sogar einmal eine Frau durch das Spiel der Orgel in solche Entzückung versetzt worden sein, daß sie nicht wieder zu sich kam, und selig verschied. [86]) Solche Wirkungen aber werden nicht etwa rein physiologisch nur hervorgebracht durch die größere Irritabilität der Nerven; an der letzten Gränze der leiblichen Natur liegen ja diese so wundersam geflochtenen Fäden, und ihre Schwingungen tönen daher stets hinüber in die Geisterwelt. Die Psyche also wird durch die Vibration der Klänge gleichzeitig erregt; ein Saiteninstrument nennt höchst sinnig Hume die Seele, wo die Schwingungen der wahrgenommenen Töne nach geschehener Berührung noch fortbeben, und nach und nach nur unmerklich verhallen. Wie ein Echo von der äußeren Natur klingt der Laut wieder in den Tiefen unseres Daseins, und weckt hier stärker, als jeder andere Sinneneindruck, als die klare Vorstellung des Verstandes es vermag, die Sympathie. Leidenschaften und Gefühle, wie überhaupt alle inneren Regungen haben nicht bloß einen bestimmten Rhythmus, sondern auch einen eigenthümlichen Ausdruck des Tones, welcher in allen wohl organisirten Wesen gleicher Art, seinen Grundbestimmungen nach, derselbe sein muß: und wenn nun solche im tiefsten Leben charakteristisch bedingten Modulationen auf irgend eine Weise anklingen, so tönen sie, bei der von der Natur so wunderbar gestifteten Verbindung zwischen Gehör und Herz, unmittelbar hinein in die fremde Seele, welche dieselben ohne Weiteres versteht, und davon nothwendig ergriffen wird. Alle Freu-

85) S. Magendi, Physiologie T. I. p. 242. (Par. 1816.)

86) Dieses seltsame Ereigniß erzählt der Mönch von St. Gallen, lib. II. c. 10, und nach ihm Gaillard, vie de Charlemagne T. III. p. 95.

den und Schmerzen des Hörers, seine Liebe und seine geheimste Sehnsucht werden in ihm wach; kurz es vermag die ächte Musik, voll charakteristischer Schönheit in Bewegung und Ton, alle schlummernden Gefühle allmächtig zu erregen oder auch wiederum zu besänftigen. Sollten auch manche in dieser Hinsicht als wahr erzählten Thatsachen nur wohlgemeinte Fabeln sein — was übrigens bei der leichteren Erregbarkeit roher, aber wohl organisirter Naturen und bei der Mehrheit der Angaben [87]) noch eben nicht ausgemacht ist — so sind doch die tiefen Beziehungen der Musik zur Psyche, sowohl im Allgemeinen, als auch in Hinsicht besonderer einzelner Tonformen, außer Zweifel, und von anderen Schriftstellern bereits noch weiter nachgewiesen worden. [88]) Allmächtig also ergreift, wie wir sehen, die Schwingung der Schallwelle das gesammte Dasein. Mit ihr erbebt das todte Mineral; es erzittert, von ihr berührt, bis zu lautestem Mitklang der Pflanzen zartes Gewebe; es schwingt die thierische Faser, und in seltsame Entzückung geräth dadurch die menschliche Seele: ja in gewissen Fällen zerstört die Vibration eines bestimmten Tonmaaßes das hart geschliffene Crystall, wie das resonirende Holz;

87) Man erinnere sich hier an David und Saul, Thimotheus und Alexander, und besonders an den Dänenkönig Erich II., der durch die Töne eines Citherschlägers Anfangs fröhlich bewegt, nachher aber aufgereizt ward bis zur höchsten völlig sinnlosen Wuth. Auch von Murad IV. wird erzählt, dafs, als er nach der Eroberung von Bagdad alle Bewohner grausam niedermetzeln liefs, dem Morden plötzlich Einhalt gethan ward durch den berühmten persischen Tonkünstler Xuli, der zu den hellen Klängen des Scheschta (Psalterion) vor dem Sultan sang: derselbe brach dabei in Thränen der Rührung und des Entzückens aus, und gebot sofort das Ende des schaudervollen Bluthads. S. des Fürsten Demetrius Kantemir Gesch. d. osmanischen Reichs S. 376.

88) S. aufser dem mehrfach angeführten Werke von Kausch noch F. Hermanns psychologische Bemerkungen über die Wirkung der Tonkunst in Mauchart's allg. Repertorium für empirische Psychologie Th. I. S. 290 u. f.; und ferner D. Webb's observations on the correspondence between Poetry and Musik p. 1 — 15.

das Thier verkrampft; es stirbt dahin in seligem Weh der menschliche Leib, und die entfesselte Psyche ahnet lichter die ewigen Harmonien des Weltall's.

Diese kurze Naturgeschichte des Tones weist, in dessen besonderen Wirkungen auf die gesammte Körperwelt, uns hin auf eine absolute specifische Verschiedenheit der Klänge an sich, und stellt dieselben zugleich dar in ihren höheren Beziehungen zur Seele. Sollte demnach, so müssen wir hier fragen, das geistige Ich durch die Tonkunst nur gleichsam zufällig ergriffen werden können ohne allen bestimmter nachzuweisenden Ausdruck? Müßte das mächtigste der natürlichen Kunstmittel, der Ton, in den zu künstlicher Darstellung erhobenen Formen der Skalen und Accorde, wohl seine angestammte Bedeutsamkeit verlieren? Sollte die Harmonie keine tieferen inneren Beziehungen bestimmter Verwandtschaft haben? Sollte sie, zum Theil von eitler Willkühr beherrscht, nur ein trockenes Zahlenspiel sein des Verstandes? wie sie es so lange und in solchem Grade gewesen, daß tiefe Denker versucht worden sind, das Wohlgefallen an der Tonkunst überhaupt zu betrachten als eine unbewußte Rechenübung, oder als eine Entzifferung gegebener Räthsel. [89]) Sollten die verschiedenen Tonarten wirklich nur eine charakteristische Eigenthümlichkeit erhalten durch gewisse Zufälligkeiten der ungleich schwebenden Temperatur, der freien Saiten und Schallöcher verschiedener Instrumente, und ähnlicher leerer Aeußerlichkeiten mehr? [90])

---

89) Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis, se numerare, animi. — Anima etsi se numerare non sentiat, sentit tamen hujus numerationis insensibilis effectum, seu voluptatem in consonantiis, molestiam in dissonantiis inde resultantem. Leibnitz epist. loc. cit. — Für eine befriedigte Wifsbegier, ähnlich dem Errathen eines Räthsels, wird das Vergnügen an der Tonkunst ausgegeben von Euler in seinen Briefen an eine deutsche Fürstinn.

90) Indessen treten doch gewisse Zufälligkeiten ein, durch welche jede einzelne Tonart eine charakteristische Bedeutsamkeit erhält, u. s. w. G. Weber Theor. d. Tonsetzkunst Th. I. S. 502. d. ersten Ausg.

Nehme dies an wer da mag und kann; wir unserer Seits sind überzeugt, daß alle diese Tonverhältnisse mit ihren Wirkungen auf viel tieferen der Theorie nicht so ganz unbestimmbaren Uebereinstimmungen mit der Seele beruhen, und daß folglich in der expressiven Natur der Klänge selbst eine Tonlehre begründet werden könne, welche die reine Musik, wie beim Rhythmus, so auch von dieser Seite her, über das gewöhnliche Kunstspiel mit bedeutungslosen Formen hinwegheben zu wahrhafter charakteristischer Schönheit.

Eine auf solcher Grundansicht gebaute Tonlehre nun, sollte sie auch nur die geringe Ausführlichkeit der vorhin neu versuchten Theorie der musikalischen Rhythmik erhalten, würde doch den Umfang überschreiten, der in diesen Beiträgen zur allgemeinen Kunstwissenschaft einem besonderen Zweige derselben zu Theil werden kann: daher müssen wir uns an dieser Stelle begnügen, nur die näheren Bestimmungen anzugeben, worauf es hier wesentlich ankommt, und zugleich die wenigen zerstreuten Quellen möglichst vollständig nachzuweisen, welche etwa als Vorarbeiten bei solchem Unternehmen zu benutzen wären.

Der möglichste Umfang des gesammten Klanggebietes ist früher schon nach den neuesten mathematischen Untersuchungen bestimmt angegeben worden; betrachtet man aber die Summe der eigentlich musikalischen Töne näher: so dürfte hier sich leicht ergeben, daß die wahrhaft ästhetische Sphäre der Tonkunst, durch zu weite Entfernung von den so bedeutsamen Naturlauten, schon im allgemeinen überboten sei; wir wenigstens sind der Meinung, daß das moderne Geklimper in den höchsten Octaven des Pianoforte nicht sonderlich viele Seele mehr zu athmen vermag. Nur in ganz besonderen Fällen, wo das Maaß alles gewohnten Empfindens überschritten ist, werden auch die äußersten akustischen Gränzen des Klangreiches näher zu berühren sein mit ergreifender Wirkung. Die tiefsten, so wie auch die höchsten Töne haben eigentlich immer etwas Gespenstisches an sich: die Geisterwelt ist offen, wenn der steinerne Gast

sein tiefstes „Ja" schrecklich hervordonnert, oder wenn in der Zauberflöte die hohen Glöckchen erklingen; in den höchsten schneidenden Tönen der Piccolo-Flöten lacht in Webers Freischützen, das Mark durchbebend, die Hölle. — Tiefe Töne in ihrem schon gewohnteren Umfang verkünden stets Ernst und Trauer; in der äußersten einen vollen Takt hindurch gehaltenen Tiefe aller Singstimmen beginnt Händel im Judes Maccabäus den Chor „Klagt Söhne Juda's, klagt um Zion's Leid", und wie mit einem Zauberschlage theilt die gleiche Empfindung sich allen fühlenden Hörern mit. Die höheren Töne dagegen haben stets etwas Helles und Glänzendes, das die Seele zur Freude aufzufordern scheint; die Erfahrung eines jeden bietet sicher hier Beispiele genug: hohe Töne sind Licht, tiefe sind Schatten. Wenn man, so meint ein ungenannter Kunstgelehrter, einen ausgehaltenen Ton nicht unschicklich mit einer gezogenen Linie vergleichen darf, so können hohe und tiefe Töne der Imagination eben so leicht Figuren zeichnen, als die spitzen oder stumpfen Winkel es für das Gesicht thun; und in dieser, der Musik hier zugeschriebenen eigentlich plastischen Kraft, findet er denn mehrfache Gründe für die Möglichkeit ihres bestimmbaren Ausdrucks. [91]) Es bedarf indessen hierbei solcher bildlichen Wendungen gar nicht; aus allen Modificationen der Klänge tönt stets ganz deutlich ein gewisser Charakter hervor, so wie er schon in den natürlichen Stimmen selbst begründet liegt. Ein bewährter Tonforscher sagt von diesen so treffend: „wie sich das Alter nach seinen „verschiedenen Stufen in der Stimme des Menschen abbil„det, so giebt der Mensch auch nicht selten den Ton seiner „inneren Fähigkeiten und Herzensstimmung an. Klarheit „und Dumpfheit, Tiefe und Höhe, Dicke und Dünne, „heller und finsterer Ton, Schnelligkeit und Trägheit, Ein-

91) S. Essai sur le perfectionement des beaux arts par les sciences exactes, ou calculs et hypotheses sur la poesie, la peinture et la musique. T. II. Par. 1803.

„klang und Tonwechsel, hoher klingender Diskant und tie„fer tragender Baß, mit einem Wort der ganze Umfang „des Tones vom ersten kaum hörbaren Laut an, bis zum „Schlage des hallenden Donners hat seine bestimmte Deu„tung, und der Mann wird noch kommen, der mit dem „Ohre fast eben so sicher, als Lavater nnd noch schärfere „Physiognomen mit dem Auge, über den Charakter des „Menschen zu urtheilen fähig ist.“ [92]) Dieser natürlichen Bedeutsamkeit der Klänge aber trägt, nach der Meinung jenes Aesthetikers, sich nothwendig über in die Kunst; derselbe sagt an einem anderen Orte: „was hat der Mensch „aus den sieben Tönen gemacht! er liebt, er zürnt, er „klagt, er tobt, rast, bebet, verflucht; er lacht, er weint, „er mischt sich in das Halleluja der Engel, und ins dumpfe „Getöse der Harfen des Todes.“ [93]) Es giebt — so meint, gleichfalls tieferen Ausdruck von der Musik begehrend, ein anderer Kunstforscher — lebhafte Töne, die uns Herzhaftigkeit beibringen; matte Töne, die uns weichlich machen; lustige Töne, die uns erfreuen; traurige, die uns betrübt machen; prächtige Töne, die den Geist erheben; harte Töne, die uns zum Zorn reizen; angenehme Töne, die uns mäßigen; kurz eben so viele Leidenschaften als wir haben, eben so viele Töne auch giebt es, dieselben auszudrücken. [94]) Alle Diejenigen, welchen das der Klangwelt für sich hier zugeschriebene Vermögen nicht recht klar einleuchtend sein möchte, denen ein möglicher bestimmterer Ausdruck in den Tongebilden gleichsam nicht handgreiflich genug vorkäme, mögen sich erinnern, daß es hier nicht etwa ankommt auf die deutliche Wirklichkeit, sondern nur auf deren ästhetische Andeutung, welche jedoch alle schöne Künste überhaupt — von ihren darstellenden Mitteln nach verschiedener Richtung

92) Schubart, im Anhange zu seinen Gedichten Th. III. S. 231, Ausg. v. 1825.

93) S. dessen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst S. 4.

94) E. G. Baron, Versuch über das Schöne. Altenb. 1757

hin beſchränkt 95) — nur geben können und ſollen; Stephan Schütz ſagt: 96) „die Kunſt überhaupt hat es nie „mit den Dingen ſelbſt, ſondern nur mit den Vorſtellungen davon zu thun. — Die ſchöne Täuſchung, oder die „Täuſchung in der Schönheit hat nur die Abſicht der tieferen allgemeinen Wahrheit. — Alle äußere Erſcheinung in „der Kunſt dient der inneren Vorſtellung. Dieſe iſt der „Endzweck, das Ende wie der Urſprung der Kunſt, ihr „eigentliches Seyn und ihre geiſtige Wirklichkeit. Und damit ſtimmt die Muſik vollkommen überein; ſie verbindet „die Vorſtellung als innere Regſamkeit; nicht die Welt, „wie ſie iſt, ſondern wie ſie empfunden wird, will ſie offenbarer; ſie faßt die Endpunkte (das Reſultirende) der „übrigen Künſte, (aber doch ebenfalls nicht unmittelbar) „auf, und ſchildert das innere Leben als das Ergebniß „aller Wechſelwirkung zwiſchen der inneren und äußeren „Welt."

Solche Bedeutſamkeit indeſſen haftet nicht am einzelnen Tone für ſich, wenn auch deſſen Schwingungen bereits alles Daſein mächtig zu erſchüttern vermögen: nur in der Verbindung erſt erhalten die Töne ihren beſtimmteren Charakter, welcher denn zuförderſt näher nachzuweiſen wäre in den einfachſten Combinationen der verſchiedenen Intervalle. Dieſe wichtige Unterſuchung würde ſich jedoch, wenn ſie mit erſchöpfender Wiſſenſchaftlichkeit geführt werden ſollte, keineswegs nur an das gewohnte Tonſyſtem zu bin-

95) Wie die Tonkunst den inneren Gehalt ihrer Schöpfungen durch Bewegung und Ton nur kennbar anzudeuten vermag, so schildert auch der Dichter alle Gestaltung, gegen die Wirklichkeit höchst mangelhaft, durch Beschreibung. Maler und Bildner weisen sehr entfernt nur hin auf Leben und Bewegung; der Pantomime redet unvollkommen ohne Wort: die Schauspielkunst allein strahlt das Dasein selbst in voller Totalität verschönt zurück zum lebendigen Ideal. Vergl. Abhandl. III.

96) In seiner gehaltvollen Abhandlung über das Verhältniss der Musik zu den übrigen schönen Künsten, Cäcilia H. IX. p. 17 ff.

den haben, gegen deſſen tyranniſche Alleinherrſchaft ſich, beſonders in Abſicht auf den Ausdruck, gar Manches einwenden läßt. Es giebt bei den Völkern fremder Erdtheile noch andere, dem verwöhnten Ohre gebildeter Europäer ſelbſt wohltönende Tonverhältniſſe; Lichtenſtein zum Beiſpiel bemerkt, daß die Muſik der ſüdafrikaniſchen Völker durchaus nicht in unſere diatoniſche Tonleiter hineinpaſſe: dennoch aber, ſo fügt er hinzu, hat der ganz ſeltſame Rhythmus und eben jenes Fremde, ſo zu ſagen Wilde, der Harmonie einen ganz eigenen Reiz; die Intervalle, obgleich nicht die unſeren, ſtehen in gefälligem, dem Ohre verſtändlichen Verhältniß.[97]) Die Volksmelodie in Europa ſelbſt zeigt jedoch hier ſchon beachtungswerthe Abweichungen; von dem ſüditaliſchen Saltarello unter Andern heißt es ſehr richtig: „derſelbe hat eine ſehr einförmige Muſik, „die, wie mir Muſikverſtändige geſagt haben, gegen alle „Geſetze unſeres Tonſyſtems ſündigt, und daher mit unſe„ren Noten nicht in ſeiner Eigenthümlichkeit und Vollſtän„digkeit geſetzt werden kann. Jedoch findet das Ohr kei„nen Anſtoß daran. Daraus iſt zu erſehen, daß unſer „Tonſyſtem, in ſo fern es das einzige ſein will, die Mu„ſik in Schranken einzwängt, die ihrer Natur zuwider „ſind.“[98]) Frei von dieſen Feſſeln bewahren in den ſchottiſchen Hochlanden die Gaëlen ein uraltes, ihnen wahrſcheinlich aus Aſien überkommenes Fünfton-Syſtem,[99]) nach welchem ihnen die Quarte und Septime gänzlich fehlen:[100]) bemerkenswerth iſt hierbei noch, daß andere muſikaliſche Gebirgsvölker, wie Schweizer und Tyroler, welche

97) Lichtenstein, Reise im südlichen Afrika Th. II. P. 379. 55.

98) W. Müller, Rom, Römer u. s. w. Th. I, S. 49.

99) Die Indier und Chinesen haben noch jetzt mit den Gaëlen dieselbe Tonleiter, nehmlich: c d e - g a - c; auch die von Plutarch erwähnten asiatischen Lieder des Pythagoras hatten der Behauptung neuerer Tongelehrter zu Folge die fast gleiche Scale: c d e - g as - c.

d. V.

100) Saussure voyages en Ecosse T. III. c. 5.

in ihren Volksgesängen jene beiden Intervalle aufgenommen haben, dieselben beinahe niemals rein treffen; die Quarte wird in der Regel höher, die Septime dagegen ist meistens viel zu tief. Da nun auch Anfänger im Gesange, bei sonst guten Anlagen, dieselben Intervalle, und namentlich die Quarte gleichfalls unrein angeben, so scheint in denselben etwas nicht vollkommen Naturgemäßes zu liegen, das hier jedoch nicht näher erörtert werden kann, [101]) wo es nur einzig ankommt auf den psychischen Charakter der verschiedenen Tonverhältnisse. Das tief Bedeutsame hierin erahnen die neueren Tongelehrten stets mehr und mehr; einer derselben bemerkt höchst treffend, daß ein großer Theil der Verbotsgesetze in unseren Theorien der Composition beruhe auf einem dunkeln Gefühl des den Intervallen inwohnenden Sinnes, [102]) und giebt selber darüber manche schätzbare Bemerkungen, die zum Theil enthalten sind in den nunmehr folgenden Andeutungen.

Wenn Höhe und Tiefe der Töne schon für sich die Seelenstimmung im Allgemeinen zu bezeichnen vermögen, so drückt das Maaß des Tonfalls, des Intervall in seiner verschiedenen Ausdehnung, noch die besonderen Beziehungen näher aus, in denen unser inneres Leben sich bewegt. — Zunächst zerfallen alle Intervalle für den sinnlichen Eindruck — wir mögen sie nun einzeln angeschlagen, oder als Harmonie gleichzeitig vernehmen — in für sich befriedigende oder consonirende, und in unruhig hinwegstrebende oder dissonirende Klänge. Jede Consonanz erheischt nothwendig eine gewisse Entfernung der Töne von einander; je mehr dieselbe bis zum gänzlichen Gegenüberstehen zunimmt, desto größer ist die harmonische Befriedigung: so ist die Terz minder consonirend, als die Quinte, und diese wiederum

101) Einige Bemerkungen darüber kommen bereits vor in folgender Schrift: W. v. Wolfenau, gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabete, herausg. v. Schwanenberg. Leipz. 1797.

102) J. B. Marx, die Kunst des Gesanges §. 863 — 871.

weniger als die Octave, welche demnach erscheint als vollkommenſte Conſonanz, als identiſche Einheit. Die Prime hat noch einmal ſo viel Maſſe als die Octave, dieſe dagegen die doppelt ſchnellere Schwingung, ſo ſind beide eigentlich einander gleich, indem die eine, gegen die andere betrachtet, den Mangel der Fülle zu erſetzen ſtrebt durch Bewegung. Das verſchiedene Verhältniß der Diſſonanzen geht aus dem Vorigen von ſelbſt hervor; je weniger zwei Töne in einer gleichſam ſymmetriſchen Form einander gegenüber ſtehen, deſto mehr diſſoniren ſie: Sekunde und Septime zum Beiſpiel ſind ſchneidender als die Quarte, über deren unbeſtimmt ſchwankenden Charakter ſpäter noch Einiges bemerkt wird. Alle Conſonanzen haben etwas Beruhigendes in ſich, beſchwichtigen der Leidenſchaften brauſende Stürme, bringen der Seele des Hörers den Frieden; Diſſonanzen dagegen zeigen ſtets etwas unſtätt Hinwegſtrebendes, malen in ihren verſchiedenen Modificationen auf das Treffendſte alle pſychiſche Erregungen. Conſonanzen ſind Liebe, Diſſonanzen ſind Haß; die beiden Pole aller inneren Bewegung treten alſo uns hier entgegen als allgemeiner den Intervallen inwohnender charakteriſtiſcher Ausdruck: betrachten wir nunmehr auch das Beſondere derſelben in wenigen flüchtigen Zügen.

Die Prime iſt eigentlich nichts als der nothwendige Anfang, aus dem alles melodiſche oder harmoniſche Verhältniß erſt hervortreten muß: für ſich erſcheint ſie als das Bild der gänzlichen Abgeſchloſſenheit in ſich, himmliſcher Frieden wohnt in ihr, alle Differenzen des Lebens, welche im nachahmenden Spiel der Töne die übrigen Intervalle darſtellen, ſind aufgelöſt in dieſer urſprünglichen Einheit. Wie aber im Keime ſtets alle daraus kommenden Entwickelungen enthalten ſein müſſen, ſo auch bricht noch innerhalb der engen Umgränzung dieſes Intervalls bereits die Diſſonanz grell hervor; in der übermäßigen Prime vernehmen wir nur den Schrei eines wilden Zerfallenſeins in Leidenſchaft.

Die Sekunde im diſſonirenden Zuſammenklange iſt ein viel bedeutendes Intervall: in ihm liegt ein Ausdruck des höchſten Mißbehagens, des ſpottenden Hohnes und einer niederen unſtätt hinwegſtrebenden Sehnſucht, die ſich unwillkührlich des Hörers bemächtigt; freudig vernimmt derſelbe ſtets ihre Auflöſung in die Terz. In melodiſcher Fortſchreitung dagegen iſt die Sekunde die einfachſte naturgemäßeſte Bewegung, weshalb ſie denn auch in der rohen Muſik aller fremden Völker dergeſtalt vorherrſcht, daß man hier beinahe gar kein anderes Intervall vernimmt. In ihrer einfachen und ſicheren Bewegung hat ſie ſtets den Charakter friedlicher Ruhe, ihre Trauer wie ihre Luſt iſt jederzeit ſanft gemäßigt; mit ſüßem Schmeicheln legt ſie die in ihren Tonfolgen deutlich ausgedrückten Gefühle dem Hörer an das Herz.

Die hohe charakteriſtiſche Bedeutſamkeit der Terzen bedarf keiner beſonderen Erwähnung, da durch eine anſcheinend unbedeutende Verrückung derſelben die harte oder weiche Tonart einzig beſtimmt wird. Die Urſach dieſer wunderſamen Erſcheinung liegt gewiß in einer größeren oder geringeren Befriedigung der Quinte: dieſelbe hat zu der kleiner genommenen Terz ein milderes Verhältniß, und dieſe Milde und Gnade theilt ſich denn, wie Wagner treffend ſagt, der ganzen Tonart mit, ſo daß ſie mit Recht die weichere heißt. Die kleine Terz liegt noch zu ſecundenartig, und iſt folglich ungleich weniger conſonirend, als die große, daher klagt ſie ſtets in mehr oder minder heftiger Bewegung, und niemals herrſcht da, wo ſie vorwaltend gebietet, eine wahrhafte Beruhigung. Die große Terz nur ſteht erſt der nicht mehr beengten Prime als nächſtes conſonirendes Intervall ruhiger gegenüber, und erlangt in ihrer größeren Freiheit bereits für ſich eine ſolche Beſtimmtheit, daß eine Folge großer Terzen ſchon ſehr hart klingt, und einen gewiſſen Charakter des Widerſpruchs gewinnt.

Die Quarte, dieſes in mehrfacher Hinſicht ſo fremdartige Intervall, bildet zwiſchen den ſieben Tönen der

Musik die scheidende Mitte, und schwankt in solcher Stellung gewissermaßen unbestimmt hin und her zwischen Consonanz und Dissonanz: doch neigt sie eigentlich sich mehr zur letzten, und hat als solche, indem sie die so charakteristische Terz zunächst überschreitet, den Ausdruck des entschiedenen Hinaustretens in die Stürme der Leidenschaft, deren Erregtheit sie besonders als Tritonus oder übermäßige Quarte in solchem Grade darstellt, daß die höchste Sehnsucht eintritt nach einer Auflösung in die beruhigende Consonanz.

Die Quinte ist nächst der Octave die vollkommenste Consonanz, daher wird sie, gleichsam in der Prime sich verlierend, einerseits so charakterlos, daß erst die vermittelnde Terz dazwischen das für den Ausdruck so höchst wichtige Verhältniß von Moll und Dur feststellen muß: andererseits aber tritt sie ihrem Grundtone bestimmt abgränzend gegenüber, wird zur eigentlich herrschenden Dreimante der Tonart, und begründet also, bis zu dem Quintenzirkel der Stimmung hinab, einen großen Theil der wesentlichsten musikalischen Gesetze.

Die Secte ist als eine umgekehrte Terz diesem so bedeutsamen Intervalle in vieler Hinsicht verwandt; auch sie ist eine unvollkommnere Consonanz, die, weniger in einander klingend mit der Prime, als die Octave und Quinte, eben deshalb von angenehmster Wirkung ist für das Ohr. Der schon weite Schritt ihres Umfangs deutet zwar beständig auf ein erregteres inneres Leben hin, da sie aber noch Consonanz ist, so erscheint hier stets nur ein Ausdruck schöner Leidenschaftlichkeit, in dem der Frieden der Seele nicht eigentlich getrübt wird; nur entfernter spricht das Bedürfniß sich aus nach einer gleichsam mehr von außen herstammenden Beruhigung.

Die Septime, und namentlich die kleine, hat den lebhaftesten Ausdruck des Schmerzes; eine hohe innere Zerfallenheit tritt hier hervor, die nach einer beruhigenden Auflösung sich sehnt, wie etwa eine Seele, deren Harmo-

nie zum irdiſchen Seyn auf eine harte Weiſe geſtört iſt. Dieſem natürlichen Charakter gemäß ward dieſelbe dem früheren Myſticismus ein paſſendes Symbol des nicht zur Einheit mit dem Göttlichen hindurch gedrungenen Lebens; ein früherer Schriftſteller ſagt in ſolcher Anſicht von dieſem Intervall: „der Menſch, der noch in ſeinem natürlichen „Zuſtande ohne nähere Verbindung mit ſeinem Heilande „ſich befindet, ſtehet gegen ihn, der der Grund alles Le„bens und Seyns iſt, in dem Verhältniß wie der Septi„men Accord zu ſeinem Grundton, in welchem zwar eine „Harmonie da iſt, die aber ohne Auflöſung Uebergang und „Vereinigung mit dem Grundton, keinen Beſtand und „keine Befriedigung für den Geiſt gewähret.“ 103) Alle ſolche ſinnbildlichen Darſtellungen beruhen zum Theil auf einer tief im Hintergrunde liegenden Wahrheit, und deshalb durfte denn ein Beiſpiel wenigſtens von ſolcher einſt ſo vielfachen Deutung der Intervalle hier eine paſſende Stelle finden.

Die Octave iſt, wie vorhin ſchon gezeigt ward, nur das Abbild der Prime, in ihr findet ſich daſſelbe Weſen, derſelbe Charakter wieder, jedoch geſteigert zu einer höheren Potenz. Es iſt die beſtärkende Wiederkehr des Anfangs, hierdurch aber auch die natürliche Gränze aller vor ihr eingetretenen Bewegungen; ſie haben alle zu ihr oder zu dem Anfangstone hingedeutet: Wagner vergleicht die Prime und Octave zweien Liebenden, die einander ſuchen und ſich verlieren, die durch Secunden, Quarten und andere Diſſonanzen ſchrecklich von einander geriſſen werden, bis endlich hinter der Septime als höchſter Noth das ſeligſte Einswerden lauert.

Die None zeigt, da mit der Octave dieſelbe Folge von Tonverhältniſſen und Bewegungen nur in höherem oder erhöhterem Zuſtande beginnt, den allgemeinen Cha-

---

103) Oswald, Analogie der geiſtlichen und leiblichen Geburt S. 14.

rakter der Sekunde; ganz besonders aber gelangt hier im möglichst gesteigertem Grade die stürmische Sehnsucht zum Ausdruck, welcher, wenn die Septime in dem wunderbaren Sept-Nonenaccorde sich noch hinzugesellt, mit zauberischer Allmacht das gleiche Gefühl erweckt in der Seele des empfänglichen Hörers.

Die Decime hat die Bedeutsamkeit der ihr verwandten Terz und Sexte, aber in einem erhöheteren, mehr noch über alle Leidenschaftlichkeit erhobenen Zustande; mit ihr beginnt das Gebiet der weiten Harmonie, welche, gegen die engeren Tonlagen innerhalb der Octave betrachtet, stets ein würdevoller Ausdruck ist der Erhebung und Heiligung. Der Aufschwung in die Decime behauptet unter den verschiedensten Nüancirungen diesen Charakter, der mannigfach zu belegen wäre durch praktische Beispiele.

Die Undecime hat die Natur der Quarte; nur mischt sie derselben den Ausdruck eines gänzlich in sich zerfallenen und überregten Wesens bei.

Die verminderten und übermäßigen Intervalle bleiben mehr oder weniger ihrem Stamme verwandt; Marx sagt von ihnen: alle kleinen Intervalle haben den Charakter der großen, aus denen sie entstanden sind, aber in einem unvollkommneren Zustande der Schwäche. So zeigt die kleine Secunde eine zwar ruhige, aber unkräftig matte Bewegung; die kleine Terz hat zwar eine Bestimmtheit, aber ohne eine mehr hervortretende Kraft, und die verminderte Septime wird zur weichen hoffnungslosen Sehnsucht. Alle übermäßigen Intervalle zeigen den Charakter der großen in dem Zustande der höchsten Ueberspannung; die Secunde wird hier zur schmerzlich empfundenen Bewegung, und die übermäßige Quinte verlangt so unstätt nach weiterer Fortschreitung, daß alles festere Verhältniß zum Grundton gleichsam dadurch verloren geht. Die Mehrdeutigkeit der Intervalle, nach der herkömmlichen musikalischen Rechtschreibung, kommt natürlich hier niemals in Betracht; ein neuerer Tonforscher

sagt in dieser Hinsicht sehr treffend: [104]) die Musik ist nur einzig da für den Sinn des Gehörs, und was daher gleich klingt, das ist nothwendig auch an sich völlig gleich.

Von den Wirkungen der Intervalle in größeren Combinationen der consonirenden und mehr noch der dissonirenden Accorde kann hier nicht näher die Rede sein; ein früherer Schriftsteller macht jedoch über die verschiedene Wirkung der Dissonanzen in mannigfacher Zusammenstellung bereits manche gründliche Bemerkung. [105]) Künftige Tonforscher finden auch noch an anderen Orten bereits einige Vorarbeiten [106]) zu einem größeren Ganzen über die tiefere Natur und Bedeutsamkeit der Intervalle; [107]) wir an dieser Stelle schließen deren kurze Beschauung mit einigen alten Kraftversen, deren Bekanntschaft manchem Leser hoffentlich nicht ganz unangenehm sein wird.

Den heil'gen Glauben in Acht mir nimm,
Das sei dir, o Mensch! die ächte Prim.
Die Hoffnung auch erhalte gesund,
Sie ist auf der Scala die wahre Secund.
Zum göttlichen Willen häng' o Herz,
In gehorsamer Liebe die reine Terz.
Trifft Mühe dich und Arbeit hart,
So denke: dies ist die rechte Quart.
Sei deinem Nächsten friedlich gesinnt,
Und stimme zu ihm die reine Quint.
So oft du Vertrauen auf Gott erweckst,
Stärkt dich alsbald die harmonische Sext.
Auch wie ein wunderheilsam Rezept
Verehre des Unglücks schneidende Sept.
Sei mäßig in Worten, Speis' und Schlaf,
So ruft dich der Herr zur höhern Octav.

---

104) Drieberg, über die Fehler der neueren Tonkunst, S. dessen practische Musik der Griechen S. 91.

105) Quantz in seiner Anweisung zur Flöte, S. 217 ff.

106) S. Dr. Böcklin's Fragmente zur höheren Musik S. 54 ff.

J. J. Wagner, Ideen über Musik, allg. mus. Zeit. Jahrg. XXV. No. 27. 28. 44.

107) Einen Sonometre zur genauesten Bestimmung und Messung der Intervalle hat bereits Montu erfunden. S. Reichard's musikal. Zeitung, Jahrg. v. 1805, No. 10. 18.

Wenn nächst den einzelnen Intervallen die verschiedenen Tonleitern nunmehr in nähere Betrachtung gezogen werden sollten, so dürfte auch hier wiederum nicht etwa das Bestehende nur zu untersuchen sein: es müßte vielmehr das gesammte Gebiet der Tonreihen hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit und ihrer expressiven Natur angeschaut werden, und da träfe man denn zunächst auf die bisher noch wenig beachtete enharmonische Scala. Obgleich man jetzt von einem solchen nach Viertelstönen bestimmten Klanggeschlecht redet, so giebt es doch eigentlich nur sogenannte enharmonische Fortschreitungen und Uebergänge, die aber meistens nur in gelehrter Rechtschreibung auf dem Papier bemerklich werden, keineswegs aber für das Gehör. Der Unterschied dieser übrigens mathematisch nachgewiesenen kleineren Tonverhältnisse ist indessen für ein nur einigermaßen gebildetes Ohr überaus merklich,[108]) und es haben daher viele Kunstforscher bereits die Einführung der enharmonischen Verhältnisse in unser Tonsystem gewünscht; Einer derselben sagt: wer aber die Tonkunst in ihren Tiefen kennt, der weiß es, daß sie in keiner Hinsicht jetzt schon ihr ganzes Gebiet erschöpft, sondern daß ihr allenthalben wesentliche Erweiterungen bevorstehen;[109]) und zu diesem rechnet er denn ganz besonders die Aufnahme der in Rede stehenden Scala. Dieselbe erscheint übrigens keineswegs als ein Product der Ueberkünstelung; nach den Berichten der Reisebeschreiber steigt und fällt der Gesang vieler noch wenig cultivirter Völker in Viertelstönen, namentlich ist auf diesen das ganze ziemlich ausgebildete System der türki-

---

108) Man höre nur von einem guten Geiger die Töne „Cis und Des, Gis und As u. s. w." angeben, und man wird deren Unterschied leicht wahrnehmen. Auch Sulzer widerlegt schon die Meinung Derer, die, gewohnt den halben Ton, für die kleinste Stufe der Fortschreitung zu halten, den enharmonischen Gesang für undeutlich und unvollständig erklären. S. Th. d. sch. K. Art. Enharmonisch.

109) Dr. Krause, über eine verbesserte Tonschriftsprache. Allg. mus. Zeit. Jg. XIII. No. 30.

ſchen Tonkunſt gebaut. [110]) Auch den alten Griechen war das enharmoniſche Klanggeſchlecht keineswegs fremd; und wenn daſſelbe gleich von unſerer Skala dieſer Art ſich ſehr bedeutend unterſchied, [111]) ſo kam der Viertelton doch immer als weſentlich darin vor, der von einem neueren Tongelehrten für ganz beſonders geſchickt gehalten wird zum Ausdruck der heftigſten Leidenſchaften, [112]) namentlich des Zornes, der Verzweiflung, und der Rache, des Schreckens und Entſetzens, wie auch des Jammergeſchreies der Hölle.

Das chromatiſche Tongeſchlecht erſcheint, wie die Tonreihen uncultivirter Völker es bekunden, [113]) durchaus natürlich begründet, und iſt — weit über die modernen halbtönigen Läufer der Virtuoſen und Sänger hinaus — in ſeinen ſtrebenden Bewegungen und Fortſchreitungen gleichfalls ein lebendiger Ausdruck des wildeſten Affekts; Sulzer ſagt: „ein chromatiſcher Gang drückt natürlicher Weiſe

---

110) Die türkiſche Tonleiter enthält vom tiefen G des Violinſchlüſſels bis zum hohen E über der Linie 69 Töne, während unſere Scala in dieſem Raume nur 34 Töne zählt. S. Toderini's Litteratur der Türken, Th. I. S. 240 der Uebers. v. Hausleutner. Hier findet ſich auch ein türkiſches Concert in Noten; andere größere Proben der Muſik dieſes Volkes enthalten noch die folgenden Werke: Ferriol, recueil de cent estempes etc. p. 26. Par. 1714. — P. J. Sulzer's Gesch. des transalpinischen Daciens Th. II. S. 455. — Daſs auch europäiſche Tonkünſtler von der türkiſchen Muſik tief ergriffen und gerührt werden können, wird aus neuerer reichhaltiger Quelle noch glaubhaft beſtätigt. S. Allg. mus. Zeit. Jg. XXIV. No. 43.

111) Ariſtoxenus und Ptolomäus haben uns die genaueſten Verhältniſſe des alten enharmoniſchen Klanggeſchlechts aufbewahrt; nach dieſen hatte das Tetrachord oder die Quarte vorn zwei gleiche Vierteltöne, auf welche ſodann zwei groſſe ganze Töne folgten. Der Verfall dieſes enharmoniſchen Geſanges wird ſehr beklagt vom Plutarch. de musica c. 17.

112) Blainville, Hist. generale critique et philologique de la Musique p. 170.

113) Die Marqueſas-Inſulaner unter Andern haben ein völlig chromatiſch ausgebildetes Tonſyſtem; das Lied z. B., welches ſie bei ihren Menſchenopfern zu ſingen pflegen, bewegt ſich einzig nur hin und her in folgenden Halbtönen: e, dis, e, f, fis, g.

„allemal etwas aus, das dem freien Weſen der größeren „diatoniſchen Fortſchreitung entgegen iſt, und dienet insbe„ſondere, ſolche Leidenſchaften auszudrücken, die das Ge„müth in eine Beklemmung ſetzen, und etwas Trauriges „haben, Schmerz und Betrübniß, Furcht, Angſt, u. ſ. w.“ [114]) Die Klage gewinnt hier oft etwas höchſt Zärtliches und Schmelzendes, es liegt aber auch leicht etwas Unheimliches darin: ſo findet Sievers in dem zärtlichen Geſange zwiſchen dem Don Juan und der Zerline das Unerlaubte der Situation höchſt treffend ausgedrückt durch die in der Singſtimme und mehr noch in der Begleitung vorkommenden chromatiſchen Gänge; auch Figaro und Suſanne zeigen ihm dadurch ſchon in ihrem Duett ganz deutlich die hier waltende ſchadenfrohe Verſchmitztheit und verbrecheriſche Abſicht. [115])

Die diatoniſchen Tonleitern beſtehen aus einer Miſchung von ganzen und großen halben Tönen, welche letzten ſich am natürlichſten zweimal in dem Umfang einer Octave finden, und die man nunmehr — zwar höchſt bequem, jedoch ohne alle innere Nothwendigkeit — dergeſtalt beſtimmt hat, daß eben nur das Doppelverhältniß der harten und weichen Skala dadurch erzeugt wird: von dieſen ſind denn alle jetzt üblichen vier und zwanzig Tonarten ſcheinbar nichts anderes, als nur eben ſo viele erhöhete Verſetzungen. Es giebt indeſſen nothwendig ſo viele wahrhaft verſchiedene Tonleitern und daraus entſpringende eigenthümliche, durchaus nicht weiter zu tranſponirende Tonarten, als da Verſetzungen des halben Tones in ſieben Tönen möglich ſind; und daß dadurch neue, außer dem Bereich von Moll und Dur gelegene Tonreihen von höchſter bedeutungsvoller Schönheit entſtehen, [116]) ſolches bekunden zunächſt die al-

---

114) Th. d. ſch. K. Art. Chromatiſch.

115) S. Caecilia H. XIV. S. 125.

116) Eine Reihe weſentlich verſchiedener Tonleitern, welche durch die veränderte Lage des halben Tones erzeugt

ten Kirchentonarten zur höchſten Genüge. Die Wirkung derſelben iſt ſo entſchieden, und deren Charakter ſo allgemein ergreifend, daß wir überzeugt ſind, man werde nächſtens dieſe alten Tonleitern wenigſtens wieder einführen in die Muſik, und zwar nicht etwa nur für die Kirche, wo ſie eben am leichteſten zu entbehren ſind, ſondern für den mannigfacheren und beſtimmteren Ausdruck der geſammten Tonkunſt überhaupt. Als ein Vorſpiel ſolcher Erweiterungen kann der Umſtand angeſehen werden, daß die Tonlehrer neuerer Zeit ſich gegen die gewohnten Formen der Mollſcalen ziemlich entſchieden erklären,[117]) und mit vollſtem Rechte andere ungleich charaktervollere Tonfolgen dagegen empfehlen,[118]) welche durch die darin vorkommende und gebilligte übermäßige Secunde ein weites Feld bieten für die Bereicherung der Muſik durch neue, ausdrucksvolle Tonreihen. Alle die eben ſo grundgelehrten als einſeitigen Quintenhorcher werden zwar über dieſe in vieler Hinſicht

---

werden, findet man angegeben in Mitzler's musikal. Biblioth. Th. I.; auch der gelehrte Blainville hatte eine Tonart erfunden, die weder das gewöhnliche Moll noch Dur war, und die den Beifall der Kenner erwarb. S. Mercure de France A. 1771 No. 52. — Rousseau oeuo compl. T. XVI., let. a. Mr. Rainal.

117) Vergl. de Momigny, cours complet d'Harmonie et de composition d'apres une neuve theorie generale, c. XXIII. G. Weber Th. d. Tonsetzk. Th. I. S. 235.

118) Zu näherer Verſtändigung für manche Leser sei hier gesagt, daſs die Molltonleitern auf drei verschiedene Weisen gestaltet werden können, z. B. A Moll:

1 { aufwärts, a h c d e fis gis a.
  { abwärts, a gis fis e d c h a.

2 { aufwärts, a h c d e f gis a.
  { abwärts, a gis f e d c h a.

3 { aufwärts, a h c d e f g a.
  { abwärts, a g f e d c h a.

Die gewöhnliche Molltonleiter steigt, ziemlich characterlos, aufwärts wie No. 1, abwärts hingegen mit No. 3. Für die zweite Form, als die wahrhafte Scala der weichen Tonart, erklären sich die Theoretiker; die dritte bildet unvermischt die so ausdrucksvolle aeolische Tonweise der Alten.

d. V.

ganz neuen Beiträge zur musikalischen Theorie die Köpfe gar bedächtig schütteln; damit indessen können sie den vielen der Tonkunst bevorstehenden Reformen und Erweiterungen durchaus keinen Einhalt thun, denn es ist die reine Musik, ungeachtet der Leistungen eines Mozart, Beethoven u. s. w., noch sehr weit entfernt von dem Ziele ihrer möglichen Vollendung.

Die diatonische Tonleiter führt uns natürlich weiter zur Untersuchung der verschiedenen Tonarten selbst, und da müssen denn, wo das Charakteristische derselben besonders in Betrachtung gezogen werden soll, die Tonreihen der Alten zunächst erwähnt werden. Eine jede derselben bewahrt durch die verschiedene Lage der Halbtöne eine völlig abgeschlossene Eigenthümlichkeit, und dadurch sind die darauf gegründeten Tonarten, gegen die neueren betrachtet, von ungleich bestimmteren Ausdruck, der denn auch frühzeitig schon vielfach beobachtet worden ist. Plato geht in dieser Hinsicht so weit, daß er manche Tonarten als den Sitten höchst gefährlich schildert, indem sie Weichlichkeit und Ueppigkeit athmen; andere hingegen tragen für ihn den Charakter edler Männlichkeit an sich, ihre Harmonien stählen den Muth, und erfüllen die Seele mit kriegerischem Enthusiasmus, weshalb er sie für ächt hellenisch, oder der Nation würdig, erklärt.[119]) Aristoteles sagt: es giebt außer der Natur nichts, worin Zorn und Sanftmuth, Tapferkeit, Mäßigung, und alle moralische Eigenschaften nebst ihrem Entgegengesetzten sich so deutlich und ähnlich abbildeten, als in Rhythmus und Melodie; es ist also ganz offenbar, daß in den Tönen und ihrer Verbindung ein Ausdruck vieler sittlichen Eigenschaften liegt. Bei gewissen Tonarten werden wir zur Traurigkeit gestimmt, durch andere zu einer gewissen Erschlaffung und Gleichgültigkeit; eine Tonart bringt uns in eine mittlere ruhige Fassung,

119) Plato de republ. lib. III. p. 437. C. c. Plutarch de musica c. 17.

die andere begeistert uns zu einer raschen und feurigen Thätigkeit. [120]) Ein göttlicher Anhauch liegt gleichsam in gewissen Tonarten; also drückt Lucian sich aus, [121]) indem er mehrere derselben bestimmt charakterisirt, was außer ihm und den vorgenannten Classikern noch andere alte Schriftsteller mit größerer oder geringerer Ausführlichkeit gethan haben. [122]) Dem Wesentlichen nach stimmen alle diese Angaben über die psychische Natur, und über die Wirkungen der einzelnen Tonreihen überein; die etwanigen Abweichungen werden theils bedingt durch eine verschiedene Subjectivität — die sich hier natürlich einmischen muß, wodurch indessen unsere zunächst auf den bestimmteren Ausdruck hinzielende musikalische Theorie nicht eigentlich gefährdet wird — mehr aber wohl noch durch den Umstand, daß die griechischen Tonarten zu verschiedenen Zeitaltern die Namen getauscht haben: [123]) eine nähere Durchführung dieses mehr archäologischen Gegenstandes gehört indessen nicht für diesen Ort.

Die aus den griechischen Tonweisen hervorgegangenen Kirchentonarten müssen nothwendig einen sehr bestimmten Charakter beibehalten haben, der denn auch von den früheren musikalischen Theoretikern nicht unbemerkt geblieben ist; Prinz zum Beispiel bestimmt den verschiedenen Aus-

120) Aristot. Polit. lib. VIII. c. 7.

121) τὸ ἐνθεον. in Harmon. T. I. p. 851. Reitz.

122) S. Athenaeus lib. XIV. c. 19 p. 261 — 265 edit Schweigh. — Aristid. Quintil. lib. I. p. 25 edit Meibom. — Die einzelnen hierher gehörigen Bemerkungen anderer alter Schriftsteller finden sich in einer ausgeführteren Characteristik der alten Tonarten von Böckh. de metr. Pindari lib. III. p. 238—244.

123) Bei den ältesten Griechen z. B. begann die dorische Tonweise mit unserem heutigen A, bei den spätern hingegen in D; der alte phrygische Modus fing an in H, nachher jedoch in E, u. s. w.: zu den letzten Benennungen aber stehen unsere alten Kirchentonarten gleiches Namens noch wiederum, den Intervallen nach, in einem mehrfach abweichenden Verhältniß.

druck der stufenweisen Quarten- und Quintenfortschreitung jeder alten Tonart nach der Lage des darin vorkommenden halben Tones mit vielem Scharfsinne, und leitet daraus den besonderen Charakter derselben her. Die ionische Tonart ist nach ihm lustig und muthig; die dorische ernsthaft und andächtig; die phrygische sehr traurig; die lydische hart und unfreundlich; die myrolydische mäßig lustig, und die äolische endlich zärtlich und etwas traurig.[124]) Diese Charakteristik stimmt mehrfach mit einer anderen überein,[125]) und viele vorhandene alte Kirchengesänge beweisen noch sicherer die Richtigkeit dieser Angaben: daher sollten denn in der That die alten Tonarten nach ihrer tieferen Bedeutsamkeit nicht so ganz aus der Acht gelassen, und, neben den jetzt üblichen, zur Vermehrung und Bereicherung des musikalischen Ausdrucks gehörigen Ortes angewendet werden. Deren Werth in dieser Hinsicht erkannten auch die früheren Meister sehr wohl; der große Bach hat tiefe Wirkungen damit hervorgebracht, und zugleich die Mannigfaltigkeit und Großartigkeit ihrer harmonischen Behandlung deutlich an den Tag gelegt. Auch Händel machte zum Behuf besonderer und großer Effecte zwar selten, aber mit desto größerem Glück von den alten Tonarten einen zweckmäßigen Gebrauch in seinen Oratorien;[126]) Stölzel endlich bediente auch außer dem Kirchenstyl sich ihrer mit Glück, er schrieb zum Beispiel eine charaktervolle Arie mit Chor in der phrygischen Tonart.

---

124) S. dessen musikal. Kunstübung von der Quarte S. 15 — 18.

125) Modus Dorius est hilaris: Hypodorius moestus; Phrygius austerus; Hypophrygius blandus; Lydius asper; Hypolydius lenis; Mixolydius indignans; Hypomixolydius placabilis; Aeolius suavis; Hyperaeolius tristis; Jonicus jucundus; Hypoionicus flebilis: Hyperaeolius et Hyperphrygius sunt spurii sive rejecti, quod apte dividi nequent. Ad. Gumpelrhaimeri compendium musicae cap. X.

126) Vergl. unter andern den herrlichen Chor: „sieh, das ist Gottes Lamm" in dessen Messias.

Die neuere Muſik erſcheint dem erſten Anblick nach durch die gleichförmige Legung der charakteriſtiſchen Halbtöne in ihren Skalen als zunächſt zurückgebracht auf die zwei weſentlichſten Verſchiedenheiten der harten und weichen Tonart. Man hat jene als durchaus natürlich, dieſe aber als mehr durch menſchliche Kunſt hervorgebracht betrachten wollen, da die kleine Terz nicht eigentlich in den Schwingungen des Monochords enthalten iſt: die Muſik uncultivirter noch im roheſten Naturzuſtande lebender Völker hat jedoch eben ſo oft, und faſt noch häufiger, die Verhältniſſe der Molltonart, und ſomit bedürfte eine ſolche Annahme noch einer vielfachen Erörterung. Ohne uns jedoch weder hierauf, noch auf den eigentlichen Urſprung der harten und weichen Tonleiter [127]) an dieſer Stelle weiter einzulaſſen, bemerken wir nur, daß allerdings in dem Moll niemals eine ſo vollſtändige Befriedigung für das Ohr liegt, als im Dur. Die Componiſten ſchließen daher, wenn ſonſt der herrſchende Ausdruck ſolchen Wechſel irgend verträgt, und wenn nicht etwa eine geringere Beruhigung des Hörers eben beabſichtigt werden ſoll, ein in der weichen Tonart begonnenes Tonſtück gern im Durton; [128]) der entgegengeſetzte Fall findet ſich wenigſtens ungleich ſeltener in den Werken der Kunſt. Die harte Tonart iſt beſtimmter, iſt ſtets ein Ausdruck einer ſich klar bewußten Kraft, daher nennt Riepel ſehr treffend allen Durton männlich, weiblich hingegen das Moll, [129]) wo ſtets das Weiche, Sanfte

---

127) In Erinnerung verdient hier die geiſtreiche Hypotheſe von Rameau gebracht zu werden, welche den Urſprung der harten und weichen Tonart auf eine gewiſſe Sympathie der Töne baut: ſehr ausführlich und gründlich redet hierüber Marpurg in ſeinen Anmerkungen zu Sorgen's compendium harmonicum.

128) Auf ſolche Weiſe endet auch das berühmte stabat mater von Pergoleſe; ältere Componiſten überhaupt ſchlieſſen ihre Stücke der weichen Tonart ohne weitere Veranlaſſung ſehr häufig im harten Dreiklang. d. V.

129) Anfangsgründe zur musical. Setzkunst S. 121.

und zärtlich Schmelzende als natürlicher Charakter haftet. Durtöne sind feurig und belebend, Molltöne dagegen rührend und mehr abspannend; jene sind prächtig und glänzend, diese matt und düster: in der weichen Tonart allein klagen Schwermuth und Trauer allmächtig ergreifend; Frohsinn und Heiterkeit aber finden nur in Durtönen ihren wahrhaften Ausdruck.

Indem nun die beiden neueren Tonarten Dur und Moll sich, bei übrigens gleichem Verhältniß der charakteristischen Halbtöne, auf jeder der zwölf innerhalb der großen Septime gelegenen Tonstufen wiederholen, entstehen also eben so viele harte und weiche Skalen, und folglich die jetzt üblichen vier und zwanzig Tonarten. [230]) Da nun, wie wir gesehen haben, an der größeren Höhe oder Tiefe der Töne für sich schon eine gewisse Bedeutsamkeit sich kettet, so erlangen durch solche Rückung die harten und weichen Tonarten nothwendig schon einen verschiedenen Ausdruck, welcher, ungeachtet des gleich bleibenden Verhältnisses ihrer Halbtöne, sich noch sehr stark bemerkbar macht bei ganz reiner Stimmung ohne Temperatur. [231]) Diese nun schleift, alle differirenden Tonverhältnisse durch eine mittlere Schwebung ausgleichend, den Charakter der Tonarten bedeutend ab; vollkommen indessen hebt unser jetziges temperirtes System, bei der merklichen Verschiedenheit der

---

230) Durch den Quintenzirkel kann man, bei dem Doppelnamen jeder Tonstufe, es mittelst der vervielfachten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen bis auf 42 Tonarten bringen, welche Zahl bedeutsam wird, so wie man den früher schon erwähnten enharmonischen Unterschied der Intervalle näher berücksichtigt.

d. V.

231) Von ergreifender ganz eigenthümlicher Wirkung ist ein nur für eine einzige Tonart und deren Verwandschaft vollkommen rein gestimmtes Instrument; in Molltönen wird dabei besonders die Terz sehr gemindert, im Durton dagegen werden Terz und Septime geschärft.

d. V.

ſcheinbar gleichen Intervalle,[132]) denſelben keinesweges auf; einige Tonarten werden dadurch reiner, ſchärfer, härter u. ſ. w.; und auf dieſer beſtimmt nachzuweiſenden Sonderung beruht nach Vogler,[133]) deren Charakteriſtik. Es haben indeſſen die Inſtrumente ſelbſt, und namentlich die Blaſe-Inſtrumente gegen die Saiten-Inſtrumente, wiederum eine merkbar verſchiedene, von ſinnigen Tonkünſtlern zweckgemäß benutzte Temperatur;[134]) folglich wird durch jene Annahme die abweichende Natur der Tonarten keinesweges erſchöpfend und umfaſſend erklärt. Eben ſo wenig genügen die früher ſchon berührten Erläuterungen, welche die ſo charakteriſtiſchen Wirkungen der Tonarten vornehmlich herleiten wollen aus dem mehr oder minderen Gebrauch der reinen Saiten und der dabei mitklingenden Töne; aus den freien Löchern und höheren oder tieferen Einſätzen der Blaſeinſtrumente, u. ſ. w.: auf phyſiſch-mathematiſch-akuſtiſchen Wegen wird hier ſicher wenig gewonnen, dieſelben können niemals zu einem weſentlichen Reſultate führen bei phyſiologiſchen oder gar rein pſychiſchen Erſcheinungen. Daß in ſolchen tieferen Gebieten die beſondere Wirkung der einzelnen Töne und das Charakteriſtiſche ihrer

---

132) Einige neuere Tonleitern haben ihre groſse Terz in dem Verhältniſs von $\frac{5}{4}$, andere von $\frac{81}{64}$, noch andere von $\frac{386}{315}$; in der kleinen Tonart haben einige ihre Terz von $\frac{6}{5}$, andere von $\frac{27}{22}$, und noch andere von $\frac{1701}{1375}$; und ein ähnlicher Unterschied findet sich denn auch in den übrigen temperirten Intervallen.

d. V.

133) Choralsystem S. 17. — Es kommt hierbei nicht bloſs die Reinheit der Haupttonart, sondern auch der Dominanten und natürlichen Ausweichungen in Anschlag; folgende Tabelle stellt die 24 Tonarten dar nach ihrer abnehmenden Reinigkeit. Unter den Durtönen erscheinen am reinsten: C. G. D. F, härter sind A. E. H. Fis, am härtesten B. Cis. Dis. Gis. Die reinsten Molltöne sind: A. E. H. D, weicher sind Fis. Cis. Gis. Dis, am weichsten aber G. C. F. B. Vergl. Sulzer, Art. Ton.

134) Mozart, in seinen beiden Symphonieen aus Es Dur und G Moll giebt aus guten Gründen den Blaseinstrumenten Erhöhungs-, den Saiteninstrumenten aber Erniedrigungszeichen.

d. V.

verschiedenen Verbindungen überhaupt zu suchen sind, glauben wir durch diese Andeutungen bereits zur vollständigen Genüge erwiesen zu haben; und es bleibt daher nicht sowohl einem mathematischen Tonlehrer und General-Bassisten, als einem mit gehöriger musikalischer Kenntniß ausgerüsteten Psychologen vorbehalten, die Beziehungen der besonderen Tonreihen und Tonarten zur Seele in ein helleres Licht zu setzen: sonder Zweifel ist diese Aufgabe mit ziemlicher Bestimmtheit zu lösen, wenn auch der tiefere hier obwaltende Zusammenhang vielleicht niemals klar zu ergründen sein mag. Jones sagt: „die Ursache warum eine „gewisse Reihe von Tönen, deren Grund durch sichere „Beobachtungen erprobt, und die durch bestimmte sinnliche „Bilder ausgedrückt werden kann, eine eigene Wirkung „auf das Gehör-Organ und die Nerven haben können? „wird uns dann erst bekannt werden, wenn wir bestimmt „wissen, wie ein jeder der sieben Strahlen des Regenbogens, „worin sich eine so wundervolle Analogie mit den musika„lischen Tönen befindet, eine eigene bestimmte Wirkung auf „unser Auge macht“;[135]) und diese dürfte, so meinen wir, doch noch eher optisch zu ermitteln sein, als etwa auf dem gewöhnlich eingeschlagenen akustischen Wege der verschiedene Charakter der Tonarten.

Wer nun zu solchen und ähnlichen tieferen Untersuchungen im Gebiet der Tonkunst sich berufen fühlt, der möge sich nur zuförderst nicht irre leiten lassen von gewissen oberflächlichen Aeußerungen der gewöhnlichen musikalischen Theorien. Einige zum Beispiel läugnen geradezu alle generellere Wirkung der Tonarten, indem sie meinen, es sei dieselbe durchaus nur subjectiv, werde von Humor und Complexion, und selbst von der wechselnden Stimmung des Gemüths verschieden bedingt: nur wenige, wenn auch flüchtig angestellte Versuche und Beobachtungen widerlegen indessen diese Ansicht, und führen sehr bald auf einen allge-

135) Musik der Indier S. 11.

meineren Eindruck und Ausdruck. Dieſen nehmen Andere zwar wohl an, meinen jedoch, daß derſelbe zu ſehr nur bedingt wäre für den einen gegebenen Fall, als daß ſolche Erfahrungen benutzt werden könnten zu allgemeineren Vorſchriften über die charakteriſtiſche Anwendung der Tonarten: hierbei nun muß man freilich zugeſtehen, daß dieſelbe Tonart unter anderen Combinationen einen mehrfach verſchiedenen Ausdruck haben könne, dadurch indeſſen wird deren eigentlicher Grundcharakter nicht weiter gefährdet. Viele Dinge in der Welt werden zu mancherlei Zwecken benutzt, die ihrer urſprünglichen Beſtimmung verwandt ſind; je mehr jedoch dieſe ſelbſt wahrhaft hervortritt, deſto wirkſamer wird das angewendete Mittel ſtets erſcheinen, und dieſes allgemeine Grundgeſetz findet denn auch hier ſeine vollſtändige Anwendung. Man wird eine Tonart zu mannigfachem, wenn auch ihrer Natur nicht völlig heterogenem Ausdruck benutzen können; die tiefſte Wirkung aber wird ſie da ſtets thun, wo, in zweckmäßiger Verbindung mit den übrigen darſtellenden Mitteln der Muſik, ſie nach ihrem eigentlichſten Charakter angewendet erſcheint. Denſelben endlich ſoll, wie andere Theoretiker meinen, jeder Muſiker bereits aus der Erfahrung kennen, und beſſer fühlen, als irgend das Wort es zu ſagen vermag. Spräche auch gegen dieſe Behauptungen nicht die häufige Erfahrung, daß die Componiſten die Tonart entweder arg vergreifen, oder daß ſie auf vielfache Weiſe, und ſelbſt durch bereitwilligſte Transpoſitionen, darthun, wie ſie noch gar keine Ahnung haben von den tieferen Beziehungen der Tonarten: ſo iſt doch ein ſo ſeichtes Abfertigen dieſes Gegenſtandes aller muſikaliſchen Lehrbücher unwürdig, die ein Mehreres erzielen wollen, als die bloße Bildung mechaniſch gelernter Praktikanten. Es iſt eben das Weſen einer höheren Wiſſenſchaftlichkeit, alle inneren und äußeren Erſcheinungen zu beſtimmterem Bewußtſein zu bringen, und die Theorie der ſchönen Künſte hat denn ſicher auch die gleiche Verpflichtung. Nicht Regeln allein zur erleichterten Ausübung ſoll

sie etwa nur enthalten, sie muß auch den Sinn des Künstlers zu Zeiten hinführen auf die verborgensten Tiefen seiner Kunst; Genie und Talent kehren von solcher entfernteren Beschauung, und wenn auch das Gesuchte eben nicht näher gefunden würde, doch niemals heim ohne einigen Nutzen für ihre Kunst. In solcher Ansicht handeln wir denn, ausführlicher, als es bis jetzt irgendwo geschehen ist, von dem musikalischen Ausdruck, und wollen hiermit andere Kunstforscher zuversichtlich ermuntert haben, die hier eingeschlagene Bahn zu einem vielleicht noch fernen aber sicher mehr und mehr stets erreichbaren Ziele rüstig zu betreten. Zur Erleichterung der Arbeit geben wir wiederum die Punkte an, worauf es bei einer Charakteristik der Tonarten wesentlich ankommt, und weisen zugleich, mit kurzen Bemerkungen versehen, einige Vorarbeiten nach, die bei solchem Beginnen zweckmäßig zu benutzen sind.

Wenn bei Untersuchung des psychischen Ausdrucks in der Tonkunst die Frage aufgeworfen wird nach der Anzahl der Tonarten, so dürfte wohl darauf mit Herder zu antworten sein: „so viel Gattungen von Fühlbarkeit in uns „schlummern, so viel auch Tonarten." Munterer oder trüber, feuriger oder sanfter, süßer oder stärker, wollüstiger oder geistiger, üppiger oder schneidender, weicher oder härter u. s. w. erscheinen sonder Zweifel die Tonarten, und entsprechen in dieser vielseitigsten Mannigfaltigkeit vollkommen dem inneren Reichthum der Gemüthswelt.

Eine feste Stimmung, ein absolut fixes C in aller Musik wird zunächst sehr wünschenswerth: dasselbe ist auch in der Theorie bereits nach zweckgemäßen Grundsätzen bestimmt, und die heutige Praxis zeigt selbst im Ganzen nur unbedeutende Abweichungen davon. [136]) Die jetzt allge-

136) Man pflegt am Schicklichsten die absolute Zahl der Schwingungen in einer Secunde für ein jedes C als eine Potenz der Zahl 2 anzusehen; das Contra C macht demnach 64, das grosse C 128, das ungestrichene oder mittlere C aber 256 Schwingungen. — Nach der jetzigen Stimmung des Bor-

meine, gegen frühere Zeiten, beträchtlich höher gewordene Stimmung hat wohl nicht, wie behauptet wird, [137]) nur allein ihren Grund in der häufiger gewordenen Anwendung der Blase-Instrumente, so wie die früher schon angemerkte Beschleunigung in Rhythums und Tempo nicht etwa nur in einer geläufiger gewordenen Technik zu suchen ist: es haben diese Erscheinungen vielmehr eine tiefere Beziehung, sind zu betrachten als Produkt eines höher gesteigerten durchaus regsamer gewordenen inneren Lebens.

Bei dem Ausdruck der Tonarten ist auch die Berührung mit ihrer verschiedenen näheren oder ferneren Verwandtschaft noch besonders zu berücksichtigen, damit nicht etwa bloß regelrechte und gelehrte, sondern auch zugleich wahrhaft charakteristische Modulationen hervortreten. Zum Theil wird die Wirkung der unter sich verbundenen Tonarten schon bedingt durch die verschiedene Temperatur: C Dur z. B. ist die reinste Tonart, weil zugleich auch alle Ausweichungen hier möglichst rein sind; in G Dur kommt schon ein härterer Dominanten-Accord vor, und D Dur ist, der früher gegebenen tabellarischen Uebersicht zu Folge, durch die Verwandtschaft mit A Dur und Fis Moll bereits noch wiederum schärfer gefärbt. Die durchgängig reinsten Tonarten eignen, ohne große Leidenschaftlichkeit, sich besonders zum Ausdruck des Ruhigen und Ernsten, des Heitern und Gefälligen, Zärtlichen und Scherzhaften; die weniger reinen Töne dagegen sind nach dem Grade ihrer abnehmenden Reinigkeit allezeit wirksamer zu leidenschaft-

liner Theaters schwingt das mittlere C 265½ mal in einer Secunde; in der grossen Oper zu Paris macht dasselbe 258⅝, und in der pariser italiänischen Oper 254½ Schwingungen, welches tiefere Verhältniss auch in den meisten grossen Theatern Italiens angetroffen wird. — Vergl. E. G. Fischers Versuche über die Schwingung gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Maasstabes für die Stimmung. Berl. 1824.

137) S. Michaelis über die Annahme eines gleichen Grundtones zur Stimmung der Orchester. Allg. mus. Zeit. Jahrg. XVI. No. 46.

lichern und vermischteren Empfindungen, deren Ausdruck in dem weichsten Moll und in den härtesten Durtönen sich steigert bis zu dem gräßlichen Gis Dur, dem Tone der Gräber. Durch die Ausweichungen werden auch die verwandten Beziehungen der Molltonarten näher bestimmt; C Moll gleicht wegen der nehmlichen Hauptdominante stets mehr dem C Dur, als dem nach der herkömmlichen Vorzeichnungsweise in scheinbar innigerer Verwandtschaft stehenden Es Dur. So also wirken für das Expressive der Tonarten die Modulationen noch als wesentlich bestimmend mit. Manche derselben erscheinen, wie z. B. etwa der Wechsel mit der Hauptdominante, gleichsam ganz mechanisch bestimmt nach der einmal angenommenen Struktur der Tonkunst; indessen bleibt auch selbst in dem gewohnten Gebiete der vier und zwanzig Tonarten dem Genie noch mannigfacher Spielraum zu wahrhaft charakteristischen Ausweichungen. Wenn im Don Giovanni die Statue ihr furchtbares „Ja" ertönen läßt im tiefsten E, und der Componist diesen Ton auffaßt, nicht in gespenstischen Schauerklängen, sondern in dem reinen C Dur, dem heiteren Tone des seligen Friedens: so ahnen wir hier gleichsam die lichtere Klarheit des Geistes, indem wir doch zugleich darob im Innersten erbeben mit dem Leporello, der, ungeachtet seines starrenden Entsetzens, wie von der höheren Macht bezaubert, dieselbe ruhige Tonart ergreifen muß. Zu welchen noch so entfernten Modulationen indessen auch die tiefere Charakteristik auffordern möchte, so bleibt doch das allgemeine ästhetische Gesetz der Einheit stets sorgsam zu beachten; das erste Finale im Don Giovanni geht, trotz aller darin vorkommenden näheren und ferneren Ausweichungen, im Ganzen aus C Dur. In neueren Zeiten wird indessen diese Einheit nicht sonderlich eben beachtet, viele Tonstücke sind mit charakterlosen oft höchst barrocken Uebergängen und Trugschlüssen aller Art so überhäuft, daß man zu dem Grundgefühl der vorgezeichneten Tonart beinahe gar nicht mehr gelangt. Der Jean Paul der In-

ſtrumental-Muſik, der genialiſche, aber in ſeinen Werken oft eben ſo fragmentariſche und unzuſammenhängende Beethoven, hat ſolche Richtung zum guten Theil veranlaßt; ſeine Werke ſind reich an Belägen für dieſe Behauptung. Betrachten wir nur zum Beiſpiel den dritten Satz ſeiner Paſtoral-Symphonie, ſo werden wir gleich zu Anfange, ehe wir uns noch in der Haupttonart des Ganzen, nehmlich F Dur, recht feſtgeſetzt haben, ſchon mit dem neunten Takte etwas unſanft, und ohne recht zu wiſſen weshalb, aus dieſem Beſitze verdrängt, und nach B Dur geworfen. Hier iſt jedoch unſeres Bleibens auch nicht, denn ſchon mit dem ſiebenzehnten Takte wird uns unſer neues Eigenthum abgenommen, und das alte zurückgegeben. Nach dem fünf und zwanzigſten Takte müſſen wir dieſen hier nicht weiter bedeutungsvollen Wechſel abermals erfahren, und gelangen nunmehr erſt zu einiger Ruhe. — Die Einheit der Tonart muß nothwendig correſpondiren der Einheit der Empfindung; wie dieſe aber in verwandten Zuſtänden natürlich wechſelt, oder in ſeltneren Fällen auch wohl in raſcheren Uebergängen ſpringt: ſo auch weiche die Tonica ſinnvoll aus nach den verſchiedenſten Richtungen. Wer jedoch raſtlos von Gefühl zu Gefühl dahinflattert ohne alle tiefere Grundhaltung, den nennen wir charakterlos, welches Prädicat dann auch einem alſo gedichteten, oder beſſer geſagt, gearbeiteten Tonſtück, mit vollſtem Rechte gebührt.

Der Charakter unſerer jetzigen Tonarten hat in ſeinen klar gefühlten pſychiſchen Beziehungen bereits manche Denker beſchäftigt, und ſie haben auch darüber ſich ausgeſprochen in beſonderen Abhandlungen und Aufſätzen. Sind nun dieſelben auch zum Theil nur fragmentariſch, und nicht eigentlich tiefer greifend, ſo verdient doch alles Forſchen in dieſem ſchwierigen Gebiete eine nähere Beachtung, und daher wird denn manchem Leſer die folgende literariſche Nachweiſung hoffentlich nicht unwillkommen ſein.

Der bekannte A. Kircher hat einen eigenen Traktat geschrieben „von den Gemüthsbewegungen, zu welchen die Musik treibt“ [138]) und worin es unter andern heißt: „das Gemüth nimmt nach denen verschiedenen Harmonien „und Tonarten auch verschiedene Affekte und Bewegungen „an; Freud, Leid, Muth, Herzhaftigkeit, Trägheit, Furcht, „Hoffnung, Zorn, Mitleiden u. s. w.“ Es handelt sich, wie wir sehen, hier mehr um den bestimmteren Eindruck als um den eigenthümlichen Ausdruck; in keiner Kunst indessen fallen, aus leicht einzusehenden Gründen, die beiden Sphären des Subjectiven und Objectiven so innig zusammen, als gerade in der Musik; und wer daher von deren bestimmtern Wirkungen redet, der berührt auch zugleich unmittelbar den an den darstellenden Mitteln haftenden Charakter selbst. Uebrigens spricht Kircher hier mehr von den alten Kirchen-Tonarten, und bleibt auch meistens nur im Gebiet des Allgemeinen; doch macht er manche höchst treffende Bemerkung, so wie denn überhaupt in den Schriften der älteren Tonlehrer so manche jetzt wenig beachtete Goldkörnchen zu finden sind.

G. Preuß in seiner akustischen Abhandlung über die Wirkungen der Töne [139]) ist in so fern auf dem rechten Wege, als er zu erkennen scheint, daß das Physisch-Mathematische zu solchen Bestimmungen nicht ausreicht, und daß hier ein tieferes Psychisches in Betrachtung kommen muß, von dem indessen unsere neuesten und gelehrtesten Theorien meistens keine sonderliche Ahnung zu haben scheinen.

Weitzler's „Gedanken von den Tönen“ [140]) haben zwar eine allgemeinere Tendenz, berühren indessen auch

---

138) In seiner Phonurgia lib. II. c. 3.

139) G. Preussen's musikal. Anmerkungen von der Eintheilung der Töne, ihren Eigenschaften und Wirkungen. Greifsw. 1706. 4. Vergl. hierzu Mitzler's Bibl. Bd. I. Th. IV. S. 81.

140) S. Marpurg's histor. krit. Beiträge zur Aufnahme der Musik Th. IV. S. 379.

mehrfach das Charakteriſtiſche, welches denſelben natürlich beigeſellt iſt.

Zwei ältere Abhandlungen reden gleichfalls noch ausdrücklich „von den verſchiedenen Wirkungen der Tonarten,“ [141]) die ein anderes Schreiben: „woher es komme, daß einige Tonarten in der Muſik anmuthig und ſanfter, andere aber rauſchender klingen,“ [142]) wenig genügend erklärt. Leſenswerth dagegen in mehrerer Hinſicht iſt Scheibe, [143]) der mit ziemlicher Ausführlichkeit redet von den Tonarten, ihrer Eintheilung und Anzahl ihrer Ausweichungen nach dem natürlichen Ambitus derſelben, und endlich auch von deren charakteriſtiſchem Ambitus.

Quantz macht, wenn auch nur ganz beiläufig, [144]) manche betreffende Bemerkung über das Charakteriſtiſche der Töne; derſelbe ſagt unter andern: ich will inzwiſchen meiner Erfahrung, welche mich der unterſchiedenen Wirkungen unterſchiedener Tonarten verſichert, ſo lange trauen, bis ich des Gegentheils werde überführt werden können. Es iſt wahr, man hat Exempel davon aufzuweiſen, daß mancher eine Leidenſchaft in einer Tonart, die eben nicht die bequemſte dazu ſcheint, ſehr gut ausgedrücket hat; allein, wer weiß, ob daſſelbe Stück nicht eine noch beſſere Wirkung thun würde, wenn es in einer anderen und zu der Sache bequemern Tonart geſetzt wäre? — A Moll, C Moll, F Moll und Dis Dur erſcheinen ihm dabei am meiſten geeignet zum vollendeten Ausdruck der traurigen Affekte.

Orevis in ſeinem theoretiſchen Werke hat ebenfalls einen beſonderen Abſchnitt „über die Wahl der Tonart und

141) In dem neu eröffneten Orchester, Th. III. c. 3, S. 331. In Meier's Musiksaal, Th. II. c. 2. S. 74.

142) S. Hertel's Samml. musikal. Schriften, St. II. Leip. 1758. 8.

143) In seinem Werke über die musikal. Composition. Leip. 1773. 4.

144) S. dessen Anweisung zur Flöte. Abschn. XIV. §. 6.

Tonleiter," [145]) der aber auch nicht weiter eingeht auf bestimmte Einzelnheiten. Manches wahre Wort indessen wird bei dieser Gelegenheit ausgesprochen, z. B. heißt es unter Andern: „Popularität ist in der Musik wie in der Sprache und Philosophie das Schwerste, und zeigt von der genauesten Bekanntschaft, von dem größten Studium seiner Kunst und der Menschheit.

Der genialische Schubert hat eine kurze Charakteristik allen neueren Tonarten gegeben, [146]) die mit Weglassung manches Außerwesentlichen und mit einigen Anmerkungen versehen hier ihre passende Stelle findet. Jeder Ton, so sagt derselbe, ist entweder gefärbt, oder nicht gefärbt. Unschuld und Einfalt drückt man mit ungefärbten Tönen aus. Sanfte melancholische Gefühle mit B Tönen; wilde und starke Leidenschaften mit Kreuztönen. — C Dur ist ganz rein. Sein Charakter heißt: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache. — A Moll, fromme Weiblichkeit und Weichheit des Charakters. — F Dur Gefälligkeit und Ruhe. [147]) — D Moll, schwermüthige Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet. [148]) — B Dur, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehnen nach einer besseren Welt. — G Moll, Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane; mißmuthiges Nagen am Gebiß; mit einem Worte Groll und Unlust. — Es Dur, der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gespräches mit Gott. — C Moll, Liebeserklärung und zugleich Klage der unglücklichen Liebe. [149]) Jedes Schmach-

145) Briefe über die Theorie der Tonkunst. Br. II. S. 57. (Halle 1797.)

146) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. S. 377.

147) In F Dur erklingt der Ruhe und tröstenden Frieden athmende Schlussgesang in Bethoven's Fidelio.

148) In D Moll verhallen die ergreifenden Klänge, welche Clärchens Sterben so überaus treffend bezeichnen. S. Bethoven's Musik zum Egmont.

149) Die weiche Tonart G in ihrer Klarheit, und mit ihrer reinen und sanften Dominante G Dur ist zugleich in-

ten, Sehnen, Seufzen der liebetrunkenen Seele, liegt in diesem Tone. — As Dur, der Gröberton. Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit liegen in seinem Umfange. [150]) — F Moll, tiefe Schwermuth, Leichenklage, Jammergeächz, und grabverlangende Sehnsucht. [151]) — Des Dur. Ein spielender Ton, ausartend in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, aber wenigstens das Weinen grimassiren. — Man kann sonach nur seltene Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen. — B Moll. Ein Sonderling, mehrentheils in das Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch, und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Moquiren gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich, und Vorbereitung zum Selbstmord hallen in diesem Ton. — Ges Dur. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln; Nachklang einer Seele, die stark gerungen, und endlich gesiegt hat, liegt in allen Applicaturen dieses Tons. — Es Moll. Empfindungen der Bangigkeit des allertiefsten Seelendranges, der hinbrütenden Verzweiflung; der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens, athmet aus

---

nigster Sehnsucht voll, ein Ausdruck der höheren Liebe, ein Aufseufzen zum Vater des Lichts. In C Moll ertönt daher der mächtig ergreifende Chor in Händel's Judas Maccabäus: „Klagt, Söhne Juda's klagt;" und in Bethoven's „Christus am Oelberge" beginnt das erste Recitativ: „Jehova, du mein Vater! o sende Trost und Kraft und Stärke mir," höchst charakteristisch in dieser Tonart.

d. V.

150) In Gis Dur schaudert Rocco und jubelt Pizarro im Herzen, als er jenem den Auftrag ertheilt, den Gefangenen zu morden. S. Bethoven's Fidelio.

151) Die Tonart F Moll malt, in der Einleitung zu Florestan's Arie im Kerker, uns auch ohne das Wort schon deutlich die kalten Schauer des Ortes; und des Gefangenen grabverlangende Sehnsucht. Fidelio. A. II. — Im F Moll mit seiner reinsten Dominante C Dur liegt klarer als irgend in anderen Tonarten ein Vorgefühl unaussprechlicher Auflösungen jenseit der Gräber.

d. V.

dem gräßlichen Es Moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, so sprächen sie ungefähr in diesem Tone. — H Dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, aus den grellsten Farben zusammengesetzt. [152]) Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jede Last des Herzens liegen in seinem Gebiete. — Gis Moll. Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinaufseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles was mühsam durchdringt ist dieses Tones Farbe. — E Dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer, voller Genuß liegt in E Dur. — Cis Moll. Bußklage, traurliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielinn des Lebens; Seufzer der unbefriedlichen Freundschaft und Liebe liegen in seinem Umkreis. — A Dur. Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden der Geliebten; jugendliche Heiterkeit, und Gottvertrauen. — Fis Moll. Ein finsterer Ton: er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A Dur, oder nach der triumphirenden Seligkeit von D Dur hin. — D Dur. Der Ton des Triumphes, des Halleluja's, des Kriegsgeschrei's, des Siegsjubels. Daher setzt man die einladenden Symphonieen, die Märsche, Festtagsgesänge, und himmelaufjauchzende Chöre in diesen Ton. [153]) — H Moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Fügung. Darum ist seine Klage

---

152) H Dur und E Dur haben unter allen Tonarten die grellste Färbung; sie sind zu vergleichen dem lichten Feuerfarb und dem brennenden Gelb.
d. V.

153) D Dur, A Dur und E Dur werden auch, ganz im Einklange mit Schubert, die heiter erregtesten Tonarten genannt von Junker a. a. O. S. 53.

so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren, oder Wimmern auszubrechen. Die Applicatur dieses Tones ist in allen Instrumenten ziemlich schwer; deshalb findet man auch so wenige Stücke, welche ausdrücklich in selbiger gesetzt sind. — G Dur. Alles ländliche Idyllen und Eklogenmäßige, ja die ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken. Schade! daß er, wegen seiner anscheinenden Leichtigkeit, heut zu Tage so vernachlässiget wird. Man bedenkt nicht, daß es im eigentlichen Verstande keinen schweren und leichten Ton giebt: vom Tonsetzer allein hängen diese scheinbaren Schwierigkeiten und Leichtigkeiten ab. — E Moll. Naive, weibliche unschuldige Liebeserklärung; Klage ohne Murren; Seufzer von wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C Dur sich auflösenden Seligkeit spricht dieser Ton. Da er von Natur nur Eine Farbe hat; so könnte man ihn mit einem Mädchen vergleichen, weiß gekleidet, mit einer rosenrothen Schleife am Busen. Von diesem Tone tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton von C Dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden.

G. Weber [154]) ferner macht einige allgemeine Bemerkungen über das Charakteristische der Tonarten, deren ungefährer Inhalt früherhin schon von uns angedeutet worden ist.

Ein in vieler Hinsicht höchst schätzbarer Aufsatz über unseren Gegenstand ist neuerdings verfaßt worden von einem ungenannten Tongelehrten; [155]) derselbe sagt unter andern: „wenn wir über Musik-Eindrücke reflectiren, sie beobachten, so darf dies nicht auf dem anatomischen Wege mit dem bloßen Gehör des Augenblicks geschehen; wir müs-

154) Theorie der Tonsetzkunst. Th. I. S. 302—315.

155) Ueber das Charakteristische der Tonarten; in der allg. mus. Zeit. Jahrg. XXVII. No. 14.

sen uns auf den Standpunkt der dynamischen Wirkung stellen. — Bei ausgedehnteren Musikwerken wählt der Componist die einzelnen Tonarten ohne Zweifel mit Rücksicht auf die Folge, den Contrast der Musikstücke und ihrer Gliederungen, und Eines bedingt mehr oder weniger das Andere; aber auch der Charakter der Tonarten und seine Wirkung wird oft durch Stellung und Folge bestimmt, so daß, was man sonst den Ton der Schwermuth nennt, durch seinen Stand zur sanften Klage, oder was Jubelton, zum bloßen Frohsinn werden kann.

In mehr allegorischer Weise redet Heinse an mehreren Stellen seiner musikalischen Werke von dem Ausdruck der Tonarten; dasselbe thun auch noch Tieck, [156]) Hoffmann [157]) und ganz besonders Wagener, [158]) aus dessen poetischer Behandlung dieses Gegenstandes wir wenigstens einige Stellen ausheben, weil dieselben mit Schubert's vorhin gegebenen Bestimmungen merkwürdig übereinstimmen.

E Dur.

Laßt den Jagdlärm schweigen,
Seht die Saaten sich neigen:
Eilig in's Schloß
Sammelt den Troß.
Ladet die Freunde zum lustigen Mahl,
Füllet zum Schäumen der Ritterpokal,
Laßt die Gläser hell erklingen,
Hörner blasen, Männer singen;
Sinkende Nacht
Sei uns im schallenden Jubel durchwacht.

D Dur.

Wir blasen nicht zur blutigen Schlacht
Es ist ja fröhlicher Friede!

---

156) Phantasus. Th. II. p. 252. ff.

157) Fantasie-Stücke. Th. II. S. 322. ff.

158) Ideen über Musik. Allg. mus. Zeit. Jahrg. XXV. No. 23—45.

Zum Männerspiel ist die Jagd gemacht,
Da rennen die Kräfte sich müde.
Die stürmende Freude sie wiederhallt
Aus Bergesgeklüft, aus dunkelm Wald.

Es Dur.

Stille des Hains!
Geweihte Schatten!
Zitterndes Mondlicht!
Laßt mir die Erde vergehn,
Laßt mir den Himmel erstehn!
Nach eben seufzet die Seele
Heimathlustig:
Hebt sie empor, ihr himmlischen Mächte,
Sie verlangt ihre göttlichen Rechte! —

Nächst allen diesen mehr oder minder bedeutenden Abhandlungen bieten noch die musikalischen Werke der besseren Meister reichlichen Stoff dar für die charakteristische Bestimmung der neueren Tonarten; da indessen die nähere Angabe dieser Einzelheiten manchen Schwierigkeiten unterworfen ist, so bewahren wir noch einen ansehnlichen Vorrath solcher praktischen Belege auf für einen anderen schicklichen Ort.

Nachgewiesen wäre also nunmehr vollkommen erkennbar ein bestimmterer psychischer Ausdruck sowohl in den verschiedenen Arten des Rhythmus und der musikalischen Bewegung überhaupt, als auch in den Tönen und deren mannigfachen Combinationen: daher wird an dieser Stelle schon vollkommen klar, daß die reine Tonkunst unläugbar einen tieferen ächt poetischen Inhalt haben kann, daß sie folglich nicht bloß zu erscheinen braucht als ein bedeutungsloses Spielwerk mit schönen akustischen Formen. Ein höchst wesentliches Mittel zur bedeutsamen Darstellung eines Innern ist indessen hier noch nicht einmal in Anschlag gebracht; nehmlich die eigenthümliche Natur und der ästhetische Charakter der Instrumente. Welch ein lebendiger Ausdruck haftet an denselben sowohl im Einzelnen als auch in

den verschiedenen Combinationen; das volle Orchester bietet einen Reichthum von darstellenden Mitteln dar, den man jetzt kaum ahnen kann, wo es ja hier im Allgemeinen nur auf Lärmen und Toben abgesehen ist, und wo man die seelenvollsten Instrumente so häufig nur ganz bedeutungslos zu gebrauchen weiß als bloße Füllstimmen. Wir haben auch über diesen wichtigen Gegenstand der höheren musikalischen Theorie mancherlei theils eigene theils fremde Beobachtungen und Bemerkungen gesammelt; für diesmal können indessen nur wenige entfernte Andeutungen hier gegeben werden, so wie auch, vom Raume beengt, nur die wichtigsten Schriften anzugeben sind über den ästhetischen Charakter der Instrumente.

Die reine Tonkunst oder die Instrumental-Musik erscheint, in ihrer noch bei weitem nicht erreichten Vollkommenheit betrachtet, als eines der schönsten Produkte der menschlichen Cultur: das Unnennbare in uns, was des Gesanges dichtendes Wort nicht mehr zu erreichen vermag, in allen zahllosen Modificationen zum klaren Ausdruck gelangen zu lassen, das ist, wie wir früher schon gezeigt haben, ihr eigentlicher ächt poetischer Vorwurf. Zur Offenbarung solcher Innerlichkeit begiebt der Mensch sich seiner angestammten Musik, nehmlich des Stimmentones, und erweitert nach allen Richtungen hin sein natürliches Tonvermögen, damit aus neu angebildeten Organen hervorquelle ein bis dahin nie geahneter himmlischer Seelengesang. Alle Kräfte der Natur, sofern sie nur irgend der Klangwelt angehören, macht zu solchem Endzweck der Mensch sich unterwürfig, und gewinnt die verschiedenartigsten Klänge, indem er mit schöpferischer Kraft lebendige Töne erweckt, die da schlummern im todten Stoff. „Jeder Ton," sagt Ritter, [159]) „ist ein Leben des tönenden Körpers, welches so „lange anhält, als der Ton, mit ihm aber erlischt. Ein

159) In den trefflichen Fragmenten aus den Nachlässen eines jungen Physikers. (Heidelb. 1810. II. B.)

„ganzer Organismus von Oscillation, und Figur und Ge„stalt ist jeder Ton, wie das organisch Lebendige auch. Er „spricht sein Dasein aus. Es ist gleichsam Frage an die „Somnambüle, wenn ich den zu tönenden Körper mecha„nisch afficire. Er erwacht vom tiefen, gleichsam Ewig„keits-Schlafe, er antwortet": und die eigenthümliche Besonderheit dieses erwachenden Lebens, vielfach bedingt durch Stoff und Form, erzeugt denn nothwendig charakteristische Verschiedenheiten, bietet einen noch nicht gehörig gewürdigten Reichthum neuer Mittel dar zu einem bestimmteren musikalischen Ausdruck.

Aller akustischen Bestimmungen der Instrumente, ihres Tonumfanges, ihrer größeren oder geringeren Reinheit, melodischen oder harmonischen Vollkommenheit u. s. w. nicht näher zu gedenken, [160]) bemerken wir sofort im Allgemeinen, daß die Blase-Instrumente unter allen die natürlichsten und innigsten Beziehungen haben zur Psyche. Unmittelbar von geistigen Hauchen werden sie belebt, sind gleichsam nur ein künstliches Singen der Seele; folglich dringen sie auch schneller an's Herz, und erregen nach ihrer individuellen Beschaffenheit diese oder jene Gemüthsstimmung weit gewisser als die Saiten-Instrumente, welche stets einen allgemeineren, aber deswegen auch unbestimmteren Charakter haben. Die geschlagenen, mit ihren schnell verhebenden Klängen und mit ihrer gleichzeitigen Vieltönigkeit stellen sich dem getragenen einstimmigen Gesange der

160) Bei jedem einzelnen Instrumente kommen zunächst in Betrachtung dessen Erfindung, und die nach und nach damit vorgenommenen Veränderungen und akustischen Verbesserungen; ferner dessen äußerster Tonumfang, und darauf endlich dessen schönste Tonsphäre und Combinationen, so wie überhaupt dessen ästhetischer Character. Die Materialien zu solcher ausgeführteren Behandlung dieses interessanten Zweiges der Tonkunst liegen ziemlich vollständig mir bereits vor, und sollen gelegentlich benutzt werden zu einem besonderen Ganzen über die allgemeine Geschichte der Instrumental-Musik.

d. V.

vorigen am Bestimmteßen gegenüber; gestrichene Saiten-Instrumente dagegen vereinen auf das Vollständigste in sich das melodische und harmonische Princip. Die Violinen, die Bratsche und das Violoncell im Verein ihrer verwandten Naturen bilden demnach das eigentliche Fundament aller zusammengesetzteren Instrumental-Musik. Das Quartett für sich kann, bei den allumfassenden Tonsphären der Streich-Instrumente, bereits eine gewisse Befriedigung gewähren, es gleicht einer ausgeführteren schattirten Zeichnung: ein mit charakteristisch angewendeten Blase-Instrumenten versehenes Tonstück jedoch ist einem farbigen Gemälde zu vergleichen; die Piccolo-Flöten zum Beispiel bezeichnen hier, im reinen Gegensatz der dunkleren Fagotte, Posaunen und Hörner, sehr passend die grellsten Farben und Tonlichter. [161]) Von den Instrumenten, welche in den Orchestern nicht gewöhnlich sind, wird späterhin noch in Kurzem die Rede sein; sie verdienen sämmtlich, von der hellen Glasharmonika bis hinab zu der kaum hörbar erbebenden Aura, in mehrfacher Hinsicht die genaueste Beobachtung. Mancher Unvollkommenheit und Beschränktheit ungeachtet sind sie doch meistens sehr geeignet für den tieferen psychischen Ausdruck, und haben daher ihren entschiedenen ästhetischen Werth, der denn auch gebührend anerkannt wird von allen Freunden einer höheren wahrhaften Seelenmusik.

Alle die hier angedeutenden Allgemeinheiten näher erwägend haben bereits mehrere sinnige Tonforscher eine Reihe interessanter Bemerkungen geliefert über die nähere Charakteristik der Instrumente, [162]) ja Manche haben sogar schon

---

161) Ein Clavier-Auszug erscheint demnach nur als der blasse Umriß eines ausgeführten Tonbildes.

d. V.

162) S. De la Cepede: La Poetique de la Musique T. I. p. 358 — 364.

Ch. Avison, Essay on musical expression C. III. p. 94 — 102.

besondere Abhandlungen darüber verfaßt, die, wenn sie auch ihre Aufgabe bei Weitem nicht erschöpfen, doch nach verschiedenen Richtungen hin die Wege näher bezeichnen, auf welchen man fortzuschreiten hat bei dieser Untersuchung.

Schubert, der so sinnige Beobachter über die tiefere Natur der Tonarten, giebt uns zunächst auch eine meistens höchst treffende Charakteristik der Instrumente;[163]) derselbe sagt zum Beispiel: der Charakter des Clarinet's ist in Liebe zerfloſſenes Gefühl, ist so ganz der Ton des empfindsamen Herzens. Wer das Clarinet seelenvoll spielt, der scheint eine Liebeserklärung zu thun an das ganze menschliche Geschlecht. — Zum Ausdruck der Schwermuth und tiefen Melancholie schickt das englische Horn sich trefflich, man merkt es ihm gleichsam an, daß es eine brittische Erfindung ist. Bei einem solchen Horne, meint Burney, läßt sich's bequem erschießen.

Michaelis ebenfalls widmet dem Charakter der Instrumente einen besonderen Aufsatz,[164]) in welchem es unter Anderen heißt: die Pfeife, vielleicht eines der ältesten Instrumente hat gewöhnlich einen leichten Ton, der, zu stark angegeben, schneidend wird, und dann heftige leidenschaftliche Zustände anzudeuten fähig ist, außerdem aber die Phantasie mehr auf leichten Sinn und harmloses Spiel hinführt. In lang gezogenen Noten, mit der feierlichen Pauke oder dumpfen Trommel verbunden, tönt sie wie Klaggesang, und weckt Trauerempfindungen. Da sie uns

---

Gretri, Essais sur la Musique T. I. p. 287 ff.

Böcklin, Fragmente zur höheren Musik S. 33 — 44.

Reichardt, Classification der bekanntesten musikalischen Instrumente. In der Berliner allg. musikal. Zeit. Jahrg. v. 1806. No. 44.

Horstig, Musterung der gewöhnlichen musikal. Instrumente; allg. mus. Zeit. Jg. I. No. 24.

163) Aesth. d. Tonk. Th. II. S. 277 bis 340.

164) Einige Bemerkungen über den ästhetischen Character-Werth und Gebrauch verschiedener musikal. Instrumente. In der allg. mus. Zeit. Jg. IX. No. 16. 17.

an das Hirtenleben, an Kriegsgetümmel und an die Tänze minder cultivirter Völker erinnert, so dient sie, die musikalische Darstellung pittoresk zu machen.

C. Schreiber in seinem großen musikalischen Lehrgedichte giebt eine schöne poetische Charakteristik der Instrumente; [165]) derselbe singt z. B.:

Schwach und zärtlich ertönen die Lautensaiten der Liebe,
Nicht vom mächtigen Bogen gezogt, erwachet ihr Seufzer: —
Einsam ruhet der Gram auf ihren sanften Accorden,
Und der Wehmuth-Gefühl entsteiget den klagenden Tönen. —
Langsam bildet der Ton sich in dem Zug der Posaune,
Tief und ernst ist ihr Laut, und majestätisch ihr Ausdruck.
Darum ward sie die Stimme genannt der redenden Gottheit,
Als auf Sinai's Höhn Jehova's Donner erschallte,
Und ein leuchtender Glanz des Berges Gipfel verklärte.
Darum dichtet die Sage der ältesten Völker des Morgens,
Daß ihr Ruf die Todten erweckt, wenn aus der Verhüllung
Dumpfer Gräber der Staub zu neuer Gestalt sich entwiklet.

Junker macht in seinem mehrfach angeführten Werke sehr viele treffende Bemerkungen über die ästhetische Natur der Instrumente; wir haben — so sagt er — die Gränzen der Instrumente erweitert, aber ohne dem Instrument selbst Gewalt anzuthun? ohne den Umfang seiner Natur mißfallend auszudehnen? — — Das Violon ist zuverlässig nicht dazu bestimmt, um als Held zu glänzen, sondern den stärksten Schatten (laßt mich ihn Schlagschatten nennen) auf eine gegebene Empfindung zu werfen. Es ist zuverlässig nicht bestimmt, durch sich selbst Melodie und in ihr stabilirte Empfindung zu behandeln, sondern eine Melodie vieler ihr entsprechender Instrumente durch Contraposi abstechender zu machen.

J. J. Wagners Ansichten über die verschiedene Instrumente in Beziehung auf die höhere expressive Tonkunst gehören zu dem Geistreichsten, das bisjezt von diesem Ge-

165) Harmonica, oder das Reich der Töne Ges. II.

Gegenstande gesagt ist;[166]) unter andern bemerkt derselbe beiläufig in Bezug auf die jetzige Virtuosität: das Maximum der Künstlichkeit ist hier zugleich das Minimum der Kunst. Die meisten Sänger und Instrumentenspieler sind nur lebendige Flageolets, die sich selber aufziehen, und können an Vortrag von einem Canarienvogel beschämt werden, wobei denn freilich auch zugestanden werden muß, daß, wenn sie zu ihrer äußeren Musik eine innere zugeben sollten, ihnen überhaupt ein günstigeres Loos von Bildung zugefallen sein müßte. — In einer Zeit, welche so mächtig wie die unsere nach allseitiger Bildung ringt, wird es immer mehr gewagt heißen, bloß Virtuose zu sein. — —

Loeben hat uns ebenfalls einen gelungenen Aufsatz hinterlassen über unseren Gegenstand;[167]) einige fragmentarische Einzelnheiten daraus mögen hier wenigstens eine Stelle finden. Es ist, so sagt er, keine bloße Laune oder Fantasie, die mannigfaltigen Zustände, Stimmungen und Eigenschaften der Menschen in den Instrumenten wieder aufzusuchen und in ihnen zu ordnen. — Die Seite hat einen basischen Charakter; der Hauch ist schaffender Geist. — Der innerste Charakter der Harmonika ist heilige Wehmuth der Sehnsucht und des Glaubens; Hinüberstreben. — Die Flöte ist das Instrument des süßen irdischen Verlangens, des Hinschmachtens und Hinstrebens in Einer Luft, die dem Verlangen doch nicht genügt, daher umfließt uns eine wollüstige Wehmuth in den Flötenklängen, das Verlangen möchte sich zur Sehnsucht verklären, und die Luft umfängt es wieder in lieblichen Wellen, und gießt selbst in die Schmerzhaftigkeit dieses Ringens eine verborgene Wollust. — Aber aller Schmerz und alle Sehnsucht, alle Luft und alle Liebe in der Sprache der Musik redet im

166) Ideen über Musik, in der allg. mus. Zeit. Jg. XXV. No. 13 bis 18.

167) Fragmentarische Ahnungen einer Characteristik der Instrumente. In den Lotosblättern Th. I. S. 198 bis 228.

einfachen Tone des Waldhorns. — Das Pianoforte gleicht einer geistreich und vielfach gebildeten Person, die aber keine Productionsgabe hat. — Die Pauken, die Trommeln, die Becken und Triangel, die Glockenspiele erzählen uns die Sage von den ersten Befreiungsversuchen der gefangenen Töne.

Voß endlich betrachtet das Charakteristische der Klänge als Ergebniß eines allgemein verbreiteten geistigen Lebens in der Natur;[168]) derselbe sagt: die besondere Wirksamkeit der Instrumente kann als eine besondere tonartige Grundbestimmung betrachtet werden, und damit als ein, den jedesmaligen Hauptklang umschwebender Tonduft. — Der musikalische Eindruck ist hier neben der Allgemeinheit des Hauptcharakters der Töne, noch so verschieden, daß sie meistens schlechterdings nicht verglichen werden können, so wenig als eine Tonart mit der anderen. — An dieser Tonbesonderheit hat die Form des Instruments einen gewissen Antheil, vorzüglich aber der Stoff selber; beim Holze die Textur und Elasticität, so wie beim Metalle die Verschiedenheit der Form seiner Atome, seine Crystallisation, Cohäsion und Elasticität. — Da hat denn jedes Metall und jede Mischung desselben seine Eigenheit auch im Klange wie im Crystall, und nur im Glase, wie in der Luft durch die Aeols-Harfe bewegt, einigt sich das Verschiedene zu der Gemeinsamkeit der harmonikalischen Klänge, die, ähnlich den Menschenstimmen, den Character der Geistigkeit an sich tragen. — Es wird der Geist wach, wenn die Stoffe klangvoll erbeben, als strebe er durch sie hindurch zur höheren Ausbildung hervor. Es ist das Leben, welches heraustreten will aus der Fessel, in die es raumwärts geschmiedet. — Wie der Menschenkörper, so hat jedes in der Natur gewissermaßen seine besondere Psyche, und damit

168) Dr. Ludw. v. Vols: Character der Töne; in dessen Ahnungen und Lichtblicken über Natur und Menschenleben. S. 190 — 195.

außer allen physischen Bedingungen, gleich der Menschenstimme, seinen eigenthümlichen psychischen Effekt. — Da im tiefsten Sinne des Worts Alles vom Leben durchdrungen und erhalten wird, so dürfen wir auch nichts thöricht Mystisches zu finden wähnen, wenn wir überall nur Ergebnisse des Geistigen sehen. — Es umwehen uns wahrlich mehr Geisterstimmen in der Schöpfung, als bloß aus Menschen-Hirn und Herzen. —

Also ungefähr reden neuere Physiker, Naturforscher und Musikkenner im Allgemeinen von dem psychischen Charakter der Instrumente, und stimmen über deren einzelne Besonderheit, worauf es hier eben ankommt, oft wundersam überein. Mögen denn dürre Zahlenmänner, wie die gewöhnlichen Akustiker und Generalbassisten, welche in einem mathematischen Netze aus Potenzen, Brüchen u.s w., den Geist der Töne und der Tonkunst vollständig zu erfassen wähnen, jene vereinzelt dastehenden Schriften zusammen in nähere Beachtung nehmen: auslassen wenigstens werden sie dann sich nicht so voreilig, als es sonst wohl geschehen möchte, gegen diesen Versuch, das gesammte Gebiet der Musik, über die gewohnte Berechnung hinaus, darzustellen in seinen tieferen Beziehungen zur Psyche.

Auf solchem Standpunkt nun müssen wir zunächst noch so manches vergessene zarte Seelen-Instrument in Erinnerung bringen, dessen Vernachlässigung nur zu beklagen ist. Wenn gewisse Instrumente wegen mehrfacher Unvollkommenheit und Beschränktheit mit Recht außer Gebrauch gekommen sein mögen, so giebt es doch auch andere, welche man nur weggelegt hat, weil es so keine eigentliche Instrumente zum Mitspielen und Mitlärmen waren, und weil man darauf die herrschend gewordenen Kabriolen und Kunststückchen nicht wohl anbringen konnte, da eben diese Instrumente so ganz nur geeignet sind für wahre Musik des Herzens. Als Beispiel nennen wir hier zunächst die Viola der Liebe; alle zartesten Regungen der Seele, innige Hingebung, zärtliches Liebkosen, sanfte Trauer, und eine

nicht über die Gränzen der Mäßigung hinausschweifende Fröhlichkeit werden durch sie so höchst glücklich ausgedrückt: kein Bogen-Instrument, sagt Böcklin,[169]) kann sich mit so gutem Erfolge in Streit einlassen mit der Singstimme, als die Liebesgeige. — Die süße sanftmüthige Schalmei tönt rührend herüber aus den goldnen Auen der Kindheit, mit idyllischer Einfalt spricht sie nur die nächsten Anliegen des Menschenherzens deutlich aus: „es ist eine wichtige „Tinte in dem Gemälde der Tonkunst; die Schalmei hat „einen Ton, den alle übrigen Instrumente nicht haben."[170]) Eine genaue Musterung der bei Seite gelegten Instrumente, bis hin zur uralten, nur in den schottischen Hochlanden noch bisweilen vorkommenden Bardenharfe,[171]) ist sicher ein interessantes Geschäft.

Nicht minder berücksichtigenswerth sind ferner die neu erfundenen Instrumente, von denen besonders während der letzten Decennien eine bedeutende Anzahl an das Licht getreten ist; ihre Namen wenigstens mögen zum größeren Theil hier eine Stelle finden, da ein weiteres Eingehen darauf für diesmal nicht möglich ist. Dieselben heißen bis-

---

169) Frag. zur höheren Musik S. 74, wo auch zugleich viele vortreffliche Regeln gegeben werden über die ästhetische Behandlung dieses Instruments. S. auch Milandre; methodo facile pour la Viole d'Amour. Par. 1782.

170) Schubert a. a. O. S. 326.

171) Dieselbe hat eiserne Saiten, die, ohne Dämpfer, mit ihren hellen lang ausballenden Tönen in einzelnen Accorden eine herrliche Wirkung thun. — Die alte Walliser-Harfe hat zwei Saitenreihen; die eine enthält die sieben natürlichen Töne, die andere aber die fünf Halbtöne der Octave: eine Einrichtung, die vielleicht einiger Beachtung werth wäre, da die Pedalharfe, ungeachtet der Verbesserungen von Dizzi, und mancher zweckgemäßen Vorschläge von Pfranger, Nauwerk und Anderen, doch immer noch Manches zu wünschen übrig läßt. — Beiläufig gesagt wird auch dieß herrliche Instrument jetzt sehr vernachlässigt, und zwar in Deutschland mehr als in Frankreich: wenn indessen im Jahre 1804 zu Paris eine Kirchenmusik aufgeführt ward, bei welcher das Orchester aus achtzig Harfen bestand, so beweist dieß nur, daß man keine Ahnung hatte von dem wahren ästhetischen Character dieses Instruments.

d. V.

weilen mit höchst passenden, oft aber auch mit sehr gesuchten Benennungen: das Anemochord oder Windklavier, das Aeolodicon, das Bogenhammer-Klavier, die Bogen-Guitarre, der Clavicylinder, das Callipson, das Coelison, das Euphon, das Geigenclavier, die Guitarren-Harfe, das Harmonichord, die Harpinella, das Hierochord, die Känorphica, die Melodica, das Melodion, das Maultrommel-Clavier, das Orchestrion, das Polychord, das Panmelodicon, die Physharmonica, das Triphon, das Terpodion, das Uranion, Xylharmonicon, Xylosistron, u. s. w. Die meisten dieser Erfindungen sind Tasten-Instrumente, bisweilen einander ziemlich ähnlich; manches derselben verdient keine sonderliche Beachtung, andere dagegen sind vortrefflich, und der allgemeinsten Einführung werth. Als wesentliche Bereicherung erscheinen dieselben für die höhere Seelenmusik, und werden einst gewiß ihren gebührenden Rang behaupten, wenn man dahin gelangt sein wird, nicht mehr, wie jetzt, auf allen Instrumenten Alles leisten zu wollen: jedes Instrument beinahe wird schön und bedeutsam, so bald man seine Klangsphäre wahrhaft kunstsinnig berücksichtigt, und gerade nur dasjenige von demselben verlangt, was es seiner Natur nach wirklich zu geben vermag. Da nach neueren akustischen Versuchen ein tönendes Leben oft noch in den verschiedenartigsten scheinbar gar nicht dafür geeigneten Körpern schlummert,[172]) so ist die Erfindung musikalischer Instrumente noch bei weitem nicht erschöpft; Wissenschaft und Kunst indessen fordern gemeinsam auf, diese Sphäre vollständig zu durchlaufen. Wollte man die Möglichkeit der Instrumente systematisch überblicken, und vorausnehmen, was hierin der Zufall noch entdecken könnte, so müßte man sich an folgende Gesichtspunkte halten. Das

172) Der Mechanicus Rieffelsen hat zweien aus Rindstalg geformten Stäben durch ein schnelles Reiben gegen einen Zylinder von gelbem Wachs helle und anhaltende Klänge entlockt.

Wesen eines musikalischen Instruments hängt zunächst besonders ab von dem Stoff und von der Quantität der verwendeten Masse; von deren Cohäsion; von der Figur; und endlich von der Art der Erregung: anders zum Beispiel klingt die angeschlagene als die gestrichene Saite. Wer nun alle die innerhalb dieser Bestimmungen liegenden Modificationen und Combinationen erschöpft, der hat alle mögliche Instrumente erfunden. Schubert meint, daß vielleicht manche Instrumente fremder Völker einer bedeutenden Vervollkommnung fähig seien, und in der That giebt es hier manche, welche allerdings einer näheren Aufmerksamkeit werth erscheinen. Das südafrikanische Görrah zum Beispiel, bei welchem der lebendige Hauch eines angeblasenen Rohres die ausgespannte Saite erzittern macht,[173]) ist vielleicht einer bedeutenden Veredlung fähig: jenes vorerwähnte Anemochord, bei dem nur todte Blasebälge den Ton der Saiten erzeugen, scheint die Idee einer künstlichen Aeolsharfe noch keineswegs genügend zu erschöpfen. Die türkische Flöte soll, nach dem einstimmigen Urtheile der Sachkenner,[174]) durchaus einnehmender tönen als irgend eine unserer drei gewöhnlichen Flötenarten; die bekannte Doppelflöte der Alten, so wie auch das gepriesene chinesische Tschiang[175]) werden vielleicht nicht ohne Grund gerühmt: ganz besonders indessen müssen wir noch aufmerksam machen auf ein kleines japanisches Blase-Instrument, das, indem es nicht bloß vom ausgestoßenen, sondern auch vom leise eingesogenen Lufthauch in ergreifenden Doppeltönen harmonisch erklingt, den unnennbarsten Ausdruck lie-

---

173) Eine ausführliche Beschreibung dieses Instruments findet sich in Lichtenstein's Reisen Th. II. S. 579. 550.

174) S. Franz Jos. Sulzers Theor. der türkischen Tonkunst. a. a. O. S. 485.
Toderini Tonkunst der Türken, a. a. O. S. 240.

175) Eine ausführliche Nachricht über das Tscheng oder Tschiang giebt Chladni in der allg. mus. Zeit. Jahrg. XXIII. No. 10. 2c.

bender Sehnsucht gewinnt.[176]) So ist denn nach allem diesem wohl noch manches ächte Seelen-Instrument zu gewinnen für die höhere Gestaltung der Kunst. Künftige Orchesterstücke schmettern und pauken, wirbeln und brausen vielleicht nicht durchgängig so sehr als unsere jetzigen Symphonieen und Ouvertüren, welche sehr häufig gar nichts weiter sind, als ein bloßes geregeltes Geräusch, und denen man daher die passende Aufschrift geben könnte: „viel Lärmen um Nichts." Die große, auf besonderem Wagen gefahrene Trommel, die Ratschen und andere Spektakel-Instrumente, bis zu den Kanonenschlägen der Bethovenschen Schlachtsymphonie, sind musikalische Kunstmittel,[177]) welche den wahren Standpunkt der heutigen Instrumental-Musik treffend bezeichnen. Die vorherrschende Anwendung des Gigantisch-Massenhaften in aller Kunst ist immer ein Denkstein des Abweges und des Verfalls: als man das Gebirge Athos zu einer sitzenden Alexander-Statue umschaffen wollte, und als die Rhodischen Colosse erstanden, da war die hellenische Sculptur herabgesunken von ihrer Höhe. Die einzige wahrhafte Lichtseite, welche die heutige Instrumental-Musik noch darbietet, ist nur die Virtuosität; von dieser indessen sagt ein neuerer Schriftsteller höchst treffend: man bläst jetzt das Fagott gleich einer Flöte, behandelt den Contrabaß wie eine Violine, und wiederholt wohl gar ein feuriges Allegro künstlich auf ein und der-

176) Ein solches Instrument befindet sich in der Kunstsammlung des Herrn Grafen J. v. Rofs zu Berlin; ich werde von seiner eigenthümlichen Structur, wie noch von manchen anderen fremden Instrumenten anderweitig ein Mehreres zu sagen Gelegenheit haben.

d. V.

177) Kanonendonner und Glockentöne können bei Siegeshymnen und ähnlichem allgemeinen Volksjubel zwar die Wirkungen der Tonkunst allerdings bedeutend erhöhen, deshalb aber darf man diese tosenden Klänge, deren Effekt nur subjectiv in der Feierlichkeit des Moments begründet ist, nicht für wahrhaft objective musikalische Kunstmittel halten, und sie als solche gebrauchen.

d. V.

selben Saite. Allein zu allen Zeiten ist die sich überbietende Schwierigkeit, wenn sie als Ziel des Künstlerlebens gelten wollte, als ein deutlich sprechendes Merkmal der inneren Verwesung, welche die Künste ergriffen, betrachtet werden. [178]) Immer fühlbarer wird auch im Allgemeinen bereits das Nichtige der bloßen Virtuosität, und es giebt zuletzt doch für den Künstler keine andere Rettung weiter als die Wirkung auf das Gemüth der Hörer: wer auf seinem Instrumente vernehmlich zu unserer Psyche zu reden weiß, das allein ist der wahrhafte Meister. Ein Echo für das Herz nennt ja ein Geweiheter im Gebiete des Schönen so treffend die Tonkunst; [179]) wie Aurora der Bildsäule des Memnon, so vermag nur sie allein Licht und Klang zu leihen den dunkelsten verborgensten Tiefen des geistigen Seins.

Aus Allem nun, was wir Eigenes beigebracht haben über den Charakter der Rhythmen und der musikalischen Bewegung überhaupt, so wie auch aus den folgenden eigenen und fremden Bemerkungen über die expressive Natur des gesammten Tongebietes geht hoffentlich zur Genüge hervor, daß der Verein so vielfach darstellender Kunstmittel zusammenwirken könne zum bestimmbaren Ausdruck eines Innern. Es läßt sich deutlich angeben und zu klarem Bewußtsein bringen, in welchen Tonarten und Tonreihen, Taktarten und Bewegungen die verschiedenen Regungen der Seele am natürlichsten sich äußern, und diese näheren Angaben erscheinen gleich interessant für die Wissenschaft, wie für die Kunst. Eine der schönsten Blüthen des menschlichen Geistes ist die Metaphysik der Empfindungen, und diese erhielte sicher einen interessanten Zuwachs durch jene

178) Andrea Majer (Venetiano) Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della Musica italiana, sect. IV. (Padova 1821.)

179) How dost thou like this tune? —
It gives a very echo to the seat
Where love is throned.
Shakespeare Twelfth Night.

musikalischen Bestimmungen; für das Gebiet des Schönen aber lieferten dieselben den näheren Inhalt zu einer Poetik der reinen Tonkunst. Umrisse zu einer solchen haben wir hier zu liefern übernommen; und in so fern bereits alle Punkte deutlich angegeben sind, von welchen aus der Instrumentalmusik für sich ein wesentlicher wahrhaft dichterischer Inhalt zu ertheilen sei, so haben wir unsere Aufgabe im Allgemeinen bereits gelöst. Zu einer weiteren Besonderheit ist natürlich hier nicht der Ort; über den musikalischen Ausdruck der Liebe, dieser allgemeinsten Leidenschaft, erlauben wir, wie bei den Umrissen zur Pantomimik, uns nur noch einige wenige Andeutungen.

Früher schon ist bestimmt angegeben worden, welcher Takt und Rhythmus, welche Tonarten und Tonfolgen dem Gefühle der Liebe am eigenthümlichsten sind; hier fügen wir nur noch hinzu, daß für die natürlichste Leidenschaft eine sehr versteckte Kunst, ein leicht faßlicher Plan des Ganzen, sanfte Melodieen, allmählige Uebergänge, sparsame, wohl vorbereitete und wohl aufgelöste Dissonanzen und liebliches besonders in gezogenen Noten fortgehendes Akkompagnement vorzügliche Mittel sind, jene Regung musikalisch auszudrücken. [180]) Mattheson sagt von der Darstellung der Liebe: „hierbei kommt es nun hauptsächlich darauf an, „daß ein Componist genau unterscheide, welchen Grad, „welche Art oder Gattung der Liebe er vor sich findet, oder „zu seinem Unterwurf erwählet; alle Liebe kann unmöglich „auf einerlei Fuß behandelt werden. — Ein Verfasser ver„liebter Sätze muß seine eigene Erfahrung, sie sei gegen„wärtig oder verflossen, allerdings hierbei zu Rathe ziehen, „so wird er an sich, und an seinem Affekte selber, das „beste Muster antreffen, darnach er seine Ausdrücke in den „Klängen einrichten könne. Hat er aber von sothaner edlen

180) Vergl. über den musikal. Ausdruck dieses Gefühles: Rochlitz Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie S. 67 — 82.

„Leidenschaft keine persönliche Empfindung, oder kein rechtes „lebhaftes Gefühl, so gebe er sich ja nicht damit ab: denn „es wird ihm eher in allen anderen Dingen glücken, als „in dieser gar zu zärtlichen Neigung.“ [181]) Andere musikalische Schriftsteller haben über die Liebe und den Ausdruck der Leidenschaften überhaupt noch Treffendes gesagt, [182]) und somit manche Vorarbeit geliefert zur bestimmten Begründung einer höheren Theorie der Tonkunst, deren Möglichkeit auch weiter bereits dargethan wird durch praktische Belege.

Von Tartini, diesem genialischen Schöpfer des ächten Geigenspiels, wird erzählt, daß er die Allmacht seiner Kunst in kleineren Cirkeln häufig zu bewähren pflegte auf folgende Art. Als heller Psycholog faßte derselbe Charakter, Tem-

---

181) Matheson, der vollkommene Capellmeister S. 16. Derselbe macht hier sehr viele treffliche Bemerkungen über den psychischen Ausdruck in der Tonkunst; unter andern sagt er: beim Zorne, bei Rache und Wuth ist es eben auch nicht genug, wenn man nur tüchtig hineinrumpelt, groben Lärm macht und tapfer raset; es will hier nicht blofs mit vielgeschwänzten Klangzeichen ausgerichtet sein, wie mancher denkt, sondern eine jede dieser herben Leidenschaften erfordert ihre besondere Weise, und will, des starken Ausdrucks ungeachtet, doch mit geziemend singender Art versehen sein. S. 19.

182) Aufser den bereits angeführten Werken von Junker, Lacepede, Schubert u. s. w. kann man über die musikalische Darstellung der einzelnen Leidenschaften noch folgende Schriften nachsehen:

D. Thomas de Yriarte, la Musica (Madr. 1779) ein sehr gutes musikalisches Lehrgedicht in V Gesängen; der ganze zweite Gesang handelt vom musikalischen Ausdruck.

G. A. Thilo, specimen pathologiae Musicae. Matheson a. a. O. erwähnt diese Schrift als einen Versuch, wie man durch den Klang die Affecten erregen könne.

Herrmann psycholog. Bemerkungen über die Wirkung der Tonkunst, in Mauchart's Repertorium für empirischer Psychologie Th. I.

Gretry Essai sur la Musique, liv. III. Analyse des Passions, et des caracteres. Diese weitläuftige Abhandlung bezieht sich meistens nur auf den Ausdruck der theatralischen Tonkunst.

Ueber Character-Darstellung in der Musik; ein in mehrfacher Hinsicht bemerkenswerther Aufsatz in Schiller's Horen Jg. 1795 St. V. S. 97.

perament und Stimmung der einzelnen Hörer in der Unbefangenheit des geselligen Beisammenseins mit schnell gewandtem Blicke auf; hieß sie darauf sich in einen Kreis setzen, und spielte nun, vor jeden Einzelnen hintretend, so genau nach dessen besonderem Seelenzustand, daß, durch alle Nüancen hindurch, die Einen lachten in jubelnder Fröhlichkeit, die Andern hingegen zerflossen in Thränen schmerzlichen Gefühls. War nun auf solcher Weise jede individuelle Gemüthsstimmung in Tönen charakterisirt, dann zerschmolz Tartini das einzeln Gegebene zu einem großen gemeinsamen Tonbilde; die eben anwesenden Geister selbst wurden das Thema gleichsam seiner Fantasieen, welche denn natürlich von ergreifendster Wirkung gewesen sein müssen auf die Hörer. Sollte diese als sicher verbürgt angegebene Thatsache auch in mancher Hinsicht entstellt sein, oder möchte sogar dieselbe sich gar nicht begeben haben: so kann sie, wahrhaft begründet in den Beziehungen der Musik zur Seele, sich dennoch unbezweifelt näher oder ferner verwirklichen, so wie ein genialischer Tonkünstler mit tieferer psychologischer Kenntniß [183]) seiner Kunst sie nur vollführen mag. Es vergewissert diese Behauptung sich uns noch näher durch eine Reihe von eigenen Versuchen und Beobachtungen, die an dieser Stelle nicht weitläuftig anzuführen sind; eines Factums nur wollen wir hier noch kürzlich gedenken. Obgleich das Pianoforte mit seinen schnell verbebenden Tönen nicht sonderlich geeignet ist für die Musik der Seele, so haben doch bei Bergers herrlicher C moll-Sonate, [184]) die wir mehrfach zu solchen For-

183) Von wie wenigen unter den jetzigen Virtuosen möchte wohl anzunehmen sein, dafs sie auch nur einige psychologische Kenntnifs besäfsen? Im Selbstbewusstsein Derer, die das verborgenste Innere gestalten sollen zu klarem Ausdruck, herrscht meistens ein mitternächtiges Dunkel. d. V.

184) L. Berger, Sonate etc. Op. VII. — It would be utterly impossible to give, within the compass of our limits, any thing like a detail of the innumerable interesting por-

schungen benutzt haben, bei Weitem die meisten gebildeten Hörer hier eine tiefere Beziehung von selbst klar erkannt, und der Eindruck auf dieselben entsprach öfter überraschend dem Ausdruck des Schmerzes und der innersten Zerrissenheit, welchen der Künstler hier beabsichtigt hatte mit bestimmtem Bewußtsein. Reges innerstes Leben, Dichtung und innere Musik aber müssen, wenn solche ächte Kunstwirkungen hervorgebracht werden sollen, stets vorangehen den äußeren Klängen; vielleicht ahnete dieses schon jener alte oft belachte Flötenspieler von Alabandus, der sich für den größten Tonkünstler Griechenlands ausgab, obgleich er, wie er sagte, bisher nur beständig in sich selbst unhörbar hineingeblasen hätte. Die stillen Concerte dieses seltsamen Tondichters entbehrten jeder Aeußerlichkeit, wie etwa, im reinen Gegensatz, die meisten musikalischen Leistungen unserer Zeit geschaffen werden ohne alle Innerlichkeit. Verschwistern aber soll in der ächten Kunst sich die geistige Idee auf das Innigste mit der vollkommenen äußern Form; auf solcher Weise soll alles Schöne im stillen Leben der Künstlerseele hervor zur Gemeinschaft mit anderem Leben: und in so fern nun auch gewisse innere Gebilde licht und klar heraustreten als Klangideale, so erhält die Musik hier allein erst ihre höhere poetische Weihung.

Jede rein musikalische Dichtung ist, nach allem Vorhergehenden, ihrer eigentlichsten Natur nach lyrisch; das Subjective jedoch verliert sich bei der Kraft der darstellenden Kunstmittel, die das gesammte Menschengeschlecht mehr oder minder in gleichförmigen Anspruch nehmen, und bei größerer Allgemeinheit der Auffassung an sich hier leichter als in der lyrischen Poesie in eine höhere Objectivität der

---

tions and beauties of this incomparable sonata. — To performers well advanced in proficiency, and Zealous to fathom the art in its full extent, this sonata presents an inexhaustible fund for practice and mental study, and to those we most strenuously recommend Mr. Berger's labour. — Reposit. of arts. literature etc. vol. XI. p. 222 (Lond. 1814.)

Empfindung. Dieſe umfaßt ziemlich vollſtändig den geſammten Kreis der Gemüthswelt; in dem äſthetiſchen Bereich der reinen Tonkunſt liegen alle Stufen des Schönen, vom Erhabenen bis zum Naiven, und ſelbſt das Launige und Scherzhafte gelangt hier noch zum deutlichen Ausdruck. Das Erhabene regt und ſpannt die edelſten Kräfte des Geiſtes, der Eindruck der Sinnlichkeit erliegt hier unter der hervortretenden Kraft der Vernunft, das Unendliche thut ſich auf vor dem erſchloſſenen inneren Blick, und heller und heller ahnet der Menſch, ſein eigentliches Weſen reiche hinaus über die Sinnenwelt, ſei über der Macht alles Irdiſchen und Zufälligen. Solche Wirkung nur vermag die Tondichtung für ſich vollſtändig hervorzubringen; das dynamiſch und mathematiſch Erhabene, ſammt den verſchiedenen Modificationen des Prächtigen, Feierlichen, Pathetiſchen u. ſ. w. liegen ſämmtlich in dem Bereich der reinen Tonkunſt. Alle dieſe Schattirungen können hier nicht in der verſchiedenen Anwendung der muſikaliſchen Kunſtmittel vollſtändig nachgewieſen werden; ganz im Allgemeinen nur bemerken wir, daß ruhige Bewegung, im Takt vom größerem Umfang, gerade und breite Rhythmen, feſt und einfach gehaltene Noten, ernſte mehr in den tieferen Tönen ſich bewegende Melodie, eine dominirende Harmonie, weit und voll kräftiger Fülle, kühne aber nicht bizarre Ausweichungen, großartige Tonmaſſen, und endlich eine über aller Tiefe und Originalität des Ganzen verbreitete lichte Klarheit zur Darſtellung des Erhabenen führen. Durch die Gegenſätze dieſer Beſtimmungen bedingen ſich meiſtens ſchon von ſelbſt die anderen Formen des Schönen: lebendigere Bewegung, kleinerer Takt, leichtere Rhythmen, höhere Töne, dominirende Melodie u. ſ. w. dienen zum Ausdruck des Naiven und Grazienvollen, Lieblichen und Heitern. Das Komiſche in ſeinen verſchiedenen Modificationen vom bloß Lächerlichen bis hinauf zum wahrhaft Humoriſtiſchen ſelbſt bleibt ebenfalls der reinen Tonkunſt nicht fremd; zu näherer Beſtätigung deſſen fügen wir den früher ſchon

darüber gegebenen Andeutungen[185]) noch einige allgemeine Bemerkungen wenigſtens hinzu. Das wahre Weſen der komiſchen Muſik liegt in der Fremdartigkeit der eigentlichen Grundidee, in dem komiſchen Ernſt, welchen nur das Genie mit Laune und mit ächt muſikaliſchem Witze zu erfinden vermag; Rhythmus und Periodenbau, beſondere Tonverbindung, kurz Alles zuſammen wirkt vereint zum wahrhaft komiſchen Totaleffekt. Höchſt erforderlich ſind demſelben noch: ſeltſame Contraſte, Verbindung der heterogenſten Stimmen, wie auch ungewöhnliche und ſelbſt barokke Zuſammenſtellung tiefſter Bäſſe mit hohen Tönen ohne näher verbindende Mittelglieder. Da ein gewiſſes Maaß von Uebertreibung dem Komiſchen niemals ſchadet, ſo können auch bis zur Lächerlichkeit gehäufte Wiederholungen, eine zu haſtig ſich übernehmende Eil, oder ein falſch angewendetes übermäßig gedehntes Ralentando von Wirkung ſein. Andere Mittel ferner ſind: viel bedeutende Anfänge mit trivialen Nachſätzen, Unbeſtändigkeit und Wechſel der Ideen, nähere oder fernere Anſpielungen auf bekannte komiſche Melodieen, unvermuthete die Tonweiſe mehrfach zerreißende Pauſen, unvorbereitete plötzliche Schlußfälle, lächerliche Capricciен, geſuchte Künſtlichkeit in den Verzierungen, Gebrauch der Inſtrumente gegen ihre äſthetiſche Natur, altväteriſche Tonweiſen, gehäufte Roſalien u. ſ. w. Weſentliche komiſche Effekte liegen auch in der launig durchgeführten muſikaliſchen Parodie und in der übertriebenen Malerei, welche hier allenfalls jedes Mögliche nachahmen darf, von den thieriſchen Lauten bis zur mißtönenden Sackpfeife und den einförmig leiernden Klängen des Bärentanzes. Auch die knarrenden und ſummenden Kinder-Inſtrumente ſelbſt finden ihre Anwendung in den Weihnachtsſymphonieen; ein einziger Paukenſchlag oder andere ähnliche Beſonderheiten eines Tonſtücks vermögen komiſche Wirkung hervorzubringen, gleich dem allmähligen Erſterben

185) S. Th. I. S. 116.

der Töne in den sogenannten Symphonieen zum Nachhausegehen. Die letzten Mittel, welche jedoch mehr in das Gebiet des Burlesken und der Zerrbilderei gehören, sind: absichtliche Stümperei, gleichsam ein musikalisches Stottern oder Hinken; falsche Harmonieenschritte, und endlich ein völliges Ausarten in Ohr zerreißende Disharmonie. In Verbindung mit dem dichtenden Wort stehen dieser Gattung der Musik noch manche andere wirksame Effekte zu Gebote, über die man bereits ein Mehreres gesagt findet an anderen Orten: [186]) uns hier kam es nur darauf an, den Ausdruck des Komischen bestimmter nachzuweisen in dem abgeschlossenen Gebiet der reinen Tonkunst.

Jedes höhere Instrumentalstück wird nach allem Vorigen also, über die bloß regelrechten Zusammenfügungen der Töne und über dem gehaltlosen Spiel mit technischen Fertigkeiten hinaus, einen bestimmten poetischen Inhalt haben können; nach dessen charakteristischer Verschiedenheit aber bilden sich nothwendig verschiedene mehr oder minder umfassende Formen der rein musikalischen Dichtung. Diese faßt, wie wir gesehen haben, ihre lyrischen Vorwürfe in keiner genaueren Besonderheit auf; durch allgemeine Ideen nur werden die Tonreihen geistig belebt; ihr alter und doch ewig neuer Vorwurf ist die Darstellung alles dessen, was jeden fühlenden Menschen ohne Ausnahme bewegt, oder bewegt hat, und dessen generelle Tendenz ein Jeder für sich noch bestimmter bezeichnet durch seine damit natürlich verschmelzende Subjectivität. In solcher Natur aber wirken die rein musikalischen Dichtungen eben so großartig und tief; denn es bleiben, hier beiläufig zu bemerken, allen Gebilden des Schönen nur zwei Wege besonders offen zur

186) D. Weber, über komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Meisterwerken. Allg. mus. Zeit. Jg. III. No. 9. — S. auch über den Styl des Niedlichen, Scherzhaften u. s. w. Jg. VIII. No. 16 17.

C. F. Michaelis, über das Humoristische oder Launige in der musikalischen Composition, Ebendaselbst. Jg. IX. No. 46.

Hervorbringung eines mächtigeren Eindrucks: entweder es lehnt das Kunstwerk sich an solche allgemeinste Angelegenheiten der Menschheit, oder es knüpft sich von irgend einer Seite an die National-Interessen der Gegenwart. Manche ästhetische Schöpfung, die im Vertrauen auf eine, allerdings wünschenswerthe, größere Objectivität außer jenen beiden Kreisen sich bewegt, bleibt daher unbeachtet, oder wird doch nur genossen mit einer gewissen fröstelnden Bewunderung. Die ächte Tondichtung nun hat dieses niemals zu fürchten, und sie leidet auch selbst nicht sonderlich durch längere Veraltung. Es bleiben ja bei aller fortschreitenden Bildung des Geistes die Regungen der menschlichen Seele in allen Zeitaltern dieselben, und sind diese daher zum wahrhaftigen Ausdruck gelangt in einem schönen Tonwerk, so ergreift dasselbe auch mächtig noch die spätere Nachwelt. Es muß indessen neben der bewahrenden Notenschrift, über deren mögliche Vervollkommnung wir gelegentlich noch Vieles beizubringen haben, durch das bestimmt bezeichnende Wort der Inhalt der Tondichtung angegeben werden. Wie die größere Mehrzahl der gebildeten Schauer selbst die Bedeutung einer größeren malerischen Composition des Raphael, oder ein kunstvolles Relief des Phidias nicht von selbst zu entziffern vermöchte: eben so muß auch der Titel eines größeren Tonwerks den tieferen Inhalt desselben von vorn herein bezeichnen; ja es wird, bei dem transitorischen der musikalischen Dichtung, der Wechsel der ausgedrückten Gefühle, zu bequemerer Auffassung, noch in der Partitur anzudeuten sein mit kurzem Wort. Nach dem mehr oder minder zusammen gesetzten ästhetischen Vorwurf nun, und nach der größeren oder geringeren Anwendung aller tönenden Kunstmittel, also nach Stoff und Form, zerfällt die rein musikalische Lyrik natürlich in verschiedene Unterabtheilungen, die wir nunmehr kürzlich nachweisen wollen in folgender Charakteristik der Instrumentalstücke.

Die Exercitien und Etüden für die verschiedenen Instrumente machen hier nothwendig den Anfang; sie ent-

halten durchaus ohne weitere Bedeutung nur alle nöthige Vorübungen technischer Fertigkeit; es sind gleichsam die bloßen Buchstabir-Tafeln für die Seelensprache der reinen Tonkunst.

Das Divertimento ist seiner wahren Natur nach eine musikalische Leseübung, in welcher, damit der Schüler nicht ermüde, die fortgesetzten Uebungen nicht mehr so abgerissen da stehen als vorhin; sie bilden bereits ein mehr formell Schönes, aus welchem hin und wieder selbst ein Seelenlaut von tieferer Bedeutsamkeit schon hervorklingt.

Das Capriccio enthält eigentlich nur eine Anhäufung der schwierigsten Sätze und Passagen zur letzten Uebung der rein technischen Fertigkeit. Diese bleibt, bis auf einen gewissen Grad der Vollendung, stets ein nothwendiges Ziel der höheren Tonkunst; chromatische und enharmonische Gänge, Kouladen, Sprünge, Mordenten, Triller, Doppelgriffe u. s. w. müssen sorgfältig geübt werden, wenn sie auch in den Tondichtungen selbst nur selten eine bedeutsame Anwendung finden können. Kommen sie aber ohne tiefere Beziehung zu häufig vor, so lassen sie die Seele leer und werden langweilig; jeder Wunderthäter und Kraftmensch weiß dieses sehr wohl, darum macht er seine Kunststücke nimmer zweimal. Der wahre Künstler muß jedoch stets mehr technische Fertigkeiten noch zu Gebote haben, als er eben braucht; um die Seele mit Sicherheit reden zu lassen in den Tönen der Instrumente, muß man Virtuos sein bis hinauf zum höchsten Capriccio. In demselben nun ist demnach kein eigentlicher Gehalt zu suchen; dieser findet in solchen höheren Uebungsstücken sich eben so wenig, als in dem eigensinnigen und regellos barrokken Tonwirwar gewisser größerer Musikstücke, die manche neuere Componisten zu belegen pflegen mit jenem modisch gewordenen Kunstwort.

Die Variation ist in der Regel nichts weiter als ein an einem bestimmten Thema mehr oder minder gebundenes Capriccio, sie kann aber ihrer Wesenheit nach bereits eine

höhere poetische Bedeutsamkeit erhalten. In der Redekunst ist bekanntlich die Anapher nicht bloß eine willkührlich geschaffene rhetorische Figur; die Wiederholung des Hauptbegriffs ist vielmehr allen Menschen natürlich eigen in jeder heftigeren Gemüthsbewegung; und da nun die Tondichtung mit ihrem Ausdruck nur auf solche lebendige Erregungen angewiesen wird, so erscheint die Wiederkehr gewisser bedeutsamer Grundformen in einem Tonstück als wesentliche ästhetische Schönheit. Nicht einförmig aber und langweilig wiederholen sich die musikalischen Hauptgedanken, der Kreis verwandter Associationen vielmehr wird dabei vollständig durchlaufen; und hierin nun begründet sich eine Fülle poetischen Reichthums, der denn auch, theilweise wenigstens, zum Ausdruck gelangen kann in der Variation. Wenn wir annehmen, es habe ein Tondichter ein Thema erfunden, das mit vollem Rechte den schönen Titel führen könnte „erste Liebe"; so würde dasselbe, wiederkehrend unter steten psychischen Modificationen, etwa Stoff darbieten zu folgenden Variationen: Liebe und Sehnsucht, Liebe und Hoffnung, Eifersucht,[187]) Liebestrauer, und endlich Gegenliebe, erster keuscher Bonnekuß. Vielleicht führte diese Tondichtung nicht unpassend Schillers herrliches Motto:

„O zarte Sehnsucht, süßes Hoffen,
„Der ersten Liebe goldne Zeit,
„Das Auge sieht den Himmel offen,
„Es schwelgt das Herz in Seligkeit.

Es mag schon interessant sein bei diesem Seelenworte des großen Dichters einmal länger zu verweilen, und den Himmel auf Erden, welchen des Dichters Wort nicht näher mehr zu erfassen vermag, aufgethan zu fühlen durch die reine Tonkunst. Freilich componirt diese und hundert ähnliche Themen und Variationen kein bloß gelernter Contrapunktist, und ein dreijähriger Wunder-Virtuos würde die-

187) Bekanntlich eine sehr gemischte Leidenschaft; in der jedoch Liebe zunächst die Basis bleibt. Vergl. Th. I. S. 925.

ſelben, obgleich ſie vielleicht gar nicht allzuſchwierig wären, ſicher nicht ſonderlich vortragen. —

Die Sonate, jetzt ſo häufig ihrer fremden Namensbedeutung ſo analog, ein bloßer Klingklang, kann zu einer ächt poetiſchen Form der reinen Tonkunſt erhoben werden, denn ſie iſt, in ſo fern nur ein einziges Inſtrument hier die Empfindungen vorherrſchend ausdrücken ſoll, der Monolog gleichſam der Muſik. Der Inhalt deſſelben aber wird nach der größeren oder geringeren Sprachfähigkeit des Inſtruments ſich ſtets verſchiedenartig geſtalten; eine Sonate z. B. für das Pianoforte, und eine andere für die Violine, wie man ſie ſonſt ſehr häufig zu ſchreiben pflegte, müſſen nothwendig von anderem Ausdruck ſein. Daß die Sonate wahrhafte Tonpoeſie ſein ſoll, haben die Componiſten auch längſt geahnet, und daher, in Ermangelung ächt dichteriſcher Schöpfungskraft, das gefühlte Bedürfniß auf verſchiedene Weiſe zu erſetzen geſucht. Einige wollen die Tonkunſt gleichſam epiſch und dramatiſch machen, indem ſie reine Aeußerlichkeiten zu ihrem Vorwurf wählen; jene Zerſtörung von Moskau, die Schlacht von Belle-Alliance, Blücher's Heimkehr, die muſikaliſchen Jagden und ähnliche früher angeführte Tongemälde gehören ſämmtlich in den Kreis der Sonate. Andere glauben den höheren Anforderungen dieſer Kunſtform gewiſſermaßen ſchon genügt zu haben, wenn ſie ihren nichts ſagenden Machwerken wenig bedeutende und oft recht proſaiſche Titel geben; es gehören hierher die souvenirs de Petersbourg, Adieux de Londres, Retours a Paris und vieler ähnlicher Wortkram: ein Abſchied von London kann auch eben ſo gut einer Abreiſe von Frankfurt gelten, und die Delices des Praters von Moſcheles paſſen ſicher eben ſo gut auf den Augarten zu Wien. Noch Andere wiederum entlehnen die Namen ihrer Sonaten von der wirklichen Dichtkunſt; [188])

188) Düssek, Elegie harmonique etc., ein gehaltvolles Tonſtück, welches, ſammt der damit verbundenen Conſolation das Weh ausdrückt um einen edlen Todten.

und wenn auch gleich dieselben, in Bezug auf deren wahren Inhalt, oft ziemlich unpassend gewählt sind, so finden doch diese poetischen Formen allerdings ihre bestimmtere Analogie in der reinen Tonkunst. Die Elegie zum Beispiel trägt in der ihr eigenthümlichen Vermischung der Gefühle einen ächt musikalischen Charakter; und der Dithyrambus, in seiner schwärmerischen Entzückung und lyrischen Unordnung, wird gar treffend dargestellt durch höchsten Flug der Begeisterung in den Tonreihen, durch eine gewisse Regellosigkeit, und durch kühne Wendungen und Sprünge, die unaufhaltsam daher brausen im feurigsten Sturm. Mehrere Componisten auch haben sich bereits versucht in selbstständiger musikalischer Lyrik, ihre Sonaten führen die Namen zum Theil recht artiger poetischer Vorwürfe; [189]) die Tondichter selbst aber sind entweder nicht vollständig vertraut mit der tieferen Natur der musikalischen Kunstmittel, oder kleben zu sehr noch an den altgewohnten Formen, und so entsprechen jene Versuche ihren bedeutsamen Titeln nicht so weit, als die reine Tonkunst bei manchen derselben es vermöchte. Maria von Webers „Aufforderung zum Tanze" ist sicher eine ächt poetisch-musikalische Aufgabe; die Ausführung derselben, wenn gleich in mehrerer Hinsicht recht lobenswerth behandelt, entspricht indessen noch bei Weitem nicht der schönen Idee: bei deren rechter Behandlung müßten

---

Field, Romances pour le Pianoforte.

Tomaschek, tre Ditirambi per il piano forte op. 65; derselbe hat auch musikalische Idyllen, Eklogen etc. geschrieben.

189) Reichardt, Sonatine la gioia, wie auch noch viele ähnliche charakteristische Compositionen in seinem musikal. Kunstmagazin.

Czerny, trois Rondeaux; Tendresse, Amité, Confiance, op. 117.

Kalkbrenner, Ricordanza. op. 76.

Die französischen Titel der Tonstücke, wie z. B. die vielen Bouquets und einzelne Blumennamen, die niaiseries de l'enfant, die folies d'Espagne etc. sind meistens nur gänzlich bedeutungsloser Wortkram.

d. V.

alle Herzen unwillkührlich hüpfen in fröhlichem Tanz; gemahnt werden müßten wir gleichsam an das Wunderhorn des Oberon. Von nicht minder allgemeiner Wirkung könnte eine Sonate sein, die etwa den Titel führte: „Wonneklänge aus des Lebens Blütenmai." Von der stillen Harmlosigkeit, von dem süßen Herzensfrieden der Kinderzeit erzählte uns tändelnd der erste Theil; im zweiten hämmerten feuriger die Pulse der Sehnsucht und Liebe, der Jünglingshoffnungen und der seligen Freude, am Schlusse hin schon leise durchweht von der Erinnerung melancholischem Hauch. Im dritten Abschnitt treten die Stürme des Lebens, die namenlosen Schmerzen, die abblühenden Hoffnungen lebendig hervor; im vierten Theile aber malt endlich sich der mühsam errungene Frieden der Seele in der Erhebung über dem Kampf des Daseins: die Ahnung einer höheren Welt tritt heraus in ruhiger Klarheit, heilige Harmonieen ertönen, Psyche feiert ihre Vermählung mit dem göttlichen Licht.

Das Rondeau, eine dem poetischen Reimspiel gleiches Namens nachgebildete musikalische Form, in welcher die Grundidee der ersten Sätze mehrfach ungezwungen wiederkehrt, könnte, gewöhnlich heiter und humoristisch, sammt dem noch mehr tändelnden Scherzando die komische Gattung der musikalischen Dichtung vielleicht schicklich bezeichnen. Ueber die verschiedenen Mittel dieses Ausdrucks haben wir früher bereits ausführlich geredet, es sind auch schon manche praktische Versuche in der komischen Instrumental-Composition gemacht worden,[190]) die indessen meistens keinen sonderlichen Erfolg gehabt haben; die möglichen Wirkungen, auch in diesem beschränkteren Gebiet der reinen Tonkunst hat man noch bei Weitem nicht erreicht.

---

190) S. z. B. Vogler's brouillerie entre mari et femme, und ähnliche lustige Charakterstücke: in Paris soll einmal eine komische Instrumental-Musik alle Zuhörer vor Lachen ganz außer sich gebracht haben. S. allg. mus. Zeit. Jg. VI. S. 365.

Das Duo, Trio, Quatuor, sammt den noch reicheren Combinationen bis hinauf zum vollen Orchester, können aus einem zwiefachen ästhetischen Gesichtspunkte angesehen werden: entweder man betrachtet den gesammten Tonreichthum blos als gesteigertes Mittel zu ein und demselben psychischen Ausdruck; oder man denkt sich die verschiedenen Instrumente gleichsam als gesonderte Individuen, von anderen, oft heterogenen Gefühlen beseelt. Wenn gleich die erste Ansicht im allgemeinen wohl die bessere sein möchte, so ist doch auch die andere nicht durchaus zu verwerfen. Das Tutti des Orchesters kann bei gehörig individualisirter Behandlung erscheinen als der Jubelruf eines ganzen Volks. Das Quatuor gleicht bisweilen einer beseelten Unterhaltung fühlender Menschen über die geheimsten Anliegen des Herzens, wobei die erste Violine als ein feurig schwärmerischer Jüngling gern das erste Wort führt, während der theilnehmende Baß, ein harmonisch gebildeter Alter, das Gespräch nach den Gesetzen der Association fortzuführen, und die Idee zusammen zu halten strebt. Das Duo ist zu Zeiten ein leidenschaftliches Tongespräch, z. B. eine Liebeserklärung: schüchternes Nahen, sträubendes Ausweichen, wachsende Gluthen, zärtliches Hingeben u. s. w. stellen sich dar in einem mehr und mehr stets harmonischem Verfließen der Töne, bis endlich, gegen den Schluß hin, das Unisono ein bedeutsamer Ausdruck wird von der süßen Verbindung zweier Seelen zur innigsten Einheit. Das Gebiet des komischen auch kann leicht berührt werden durch solche bisweilen zu gestattende Individualisirung der Instrumente; wenn zum Beispiel das altverständige Fagott mit gesuchtestem Ausdruck zärtlichste Melodieen girrt, indeß die Flöte jungfräulich heiter ihre Weise trillert, oder gar jene Sehnsuchtstöne parodirend wiedergiebt in neckendem Scherz: so wird gewiß ein Jeder diesem Duett ohne Weiteres seine heitere Deutung vollständig zu geben wissen. Solches von Ideen belebte Tonspiel wird zugleich dem gelehrten Componisten vielfachste Gelegenheit bieten zu genialischer An-

wendung der contrapunktiſtiſchen Schreibart, und die ausübenden Künſtler können dabei im Vortrag wirkliche Kunſt zeigen, brauchen nicht wie jetzt einzig und allein nur zu glänzen durch techniſche Fertigkeit. Sehr wünſchenswerth wird zur Erreichung ſolcher höheren Kunſtſtufe allen Muſikern ein vielſeitiges Studium anderer Kunſtwerke, und beſonders der Dichter; Reichardt ſagt: „ich gab letzt einige „Klavierſtücke von einer beſtimmten Empfindung, hervor„gegangen aus eigenem überwallenden Gefühl. So wer„den mir die meiſten meiner Inſtrumentalſtücke; andere „aber auch bisweilen durch Leſung großer oder ſchöner „Dichterſtellen.“ [191]) Reich iſt ſicher die Anzahl ſolcher durch das Wort gegebener Andeutungen aus der Gefühlswelt, welche man gern weiter ausgeführt hören möchte im poetiſchen Tonſpiel. Deſſen nähere Conſtruction und Anordnung übrigens erſcheint hier gänzlich bedingt durch den inneren Charakter, der die reichſte Mannigfaltigkeit ſchlechthin nothwendig macht: jene beliebte Manier, die jetzt in den meiſten größeren Inſtrumental-Stücken das Andante, Adagio und Rondo nebſt toſendem Coda ohne Weiteres auf einander folgen läßt, findet natürlich keine Anwendung mehr in der wahrhaften Tondichtung.

Das Concert iſt ein begeiſtertes Selbſtgeſpräch, ein Monolog von höchſter Leidenſchaftlichkeit, der nur näher noch beſtimmt wird nach dem Charakter und Vermögen des redenden Inſtruments. Rochlitz ſagt: „von dem Span„nen und Emportreiben der Leidenſchaft kommen her ſeine „Schwierigkeiten, ſein ſich Verlieren in die entfernteſten „möglichſt höchſten und möglichſt tiefſten Regionen! vom „Drängen und Wallen der Leidenſchaft alſo ſeine gewalti„gen Arpeggio's, ſeine faſt unnatürlichen Vollgriffe! von „den Unruhen und Abwechſelungen der Leidenſchaft alſo „ſeine Ausweichungen in die entfernteſten Tonarten, ſein „ſchnelles Sinken aus jubelnder Höhe in düſtre Tiefen und

191) Muſikal. Kunſtmagazin S. 64.

„wieder sein rascher Aufflug aus diesen zu vorigen Höhen! — „Lange erhielt sich der entzückte Geist in seiner Berau„schung; endlich schwinden seine Kräfte; ermattet, erschöpft, „sinkt er in sich selbst zusammen — die Fermate! Doch „nein! nicht erschöpft, nur ermattet! Noch einmal samm„let er den Rest seiner Kräfte, noch einmal will er sich „den Genuß seines Entzückens erringen! Es gelingt ihm — „er fliegt auf: aber mit heftiger merklicher Anstrengung! „die Bilder des so eben noch Ausgedrückten umschweben „ihn noch: aber sie rauschen vorüber — schnell, gedrängt, „verworren! Nun ist seine Kraft erschöpft; er sinkt von „Neuem, und — wie das erlöschende Licht fibriert, wie „der erschöpfte Genuß zittert — verweilt er bebend auf den „letzten Tönen, mit denen er hinstirbt — Cadenz und „Trillo. — Ein allgemeiner hörbarer Athemzug der Zuhö„rer ist das Ah! der um das Lager eines Sterbenden „Stehenden, wenn sein Auge sich schließt.“ [192]) — Wie abstechend verhalten gegen diese meisterhafte Charakteristik sich größtentheils die älteren und neueren Concerte; der Virtuos, kein dichtender, sondern ein künstelnder Mann, preßt die ihm geläufigsten Schwierigkeiten mit kaltem Blute geistlos in drei Sätzen zusammen, und bietet, sonder Ahnung eines Höheren, dieselben mit Selbstzufriedenheit als seltenen artistischen Leckerbissen dar. Zu mehrerer Würze krönt dann im Vortrage jeden Satz noch eine Cadenz, die nichts ist, und nach dem Willen des Tonsetzers nichts anderes sein soll, als eine Recapitulation, ein nochmaliges Ueberhören der erlernten Geschicklichkeiten, und somit ist das Machwerk in seiner Weise vollendet. Daß indeß ein solcher musikalischer Monolog ein höheres Leben athmen könne und solle, darauf weist auch ein älterer Praktiker schon deutlich hin, indem er sagt: „wenn ich ein Concert „oder ein Violin-Solo zu componiren gedenke, so kann

192) Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie S. 90.

„ich mir ja bald eine Vorstellung machen, als hätte ich „einen Text zu einer Arie vor mir; der Gesang wird so „viel deutlicher, saftiger und durchdringender.“[193]) Dasselbe mag denn auch wohl der genialische Spohr gedacht haben, als er einige neuere Violin-Soli's ganz und gar in der Form leidenschaftlich bewegter Bravour-Arien arbeitete, und ihnen auch förmlich den Namen von eigentlichen Gesangstücken verlieh.

Die Fantasie ist ein völlig subjectiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, welche freie Form hier manche poetische Licenzen gestattet: wenn jedoch ein wahrer Tondichter improvisirt, so hat dieser augenblickliche Erguß höchster Begeisterung einen allmächtigen Reiz. Wenige Künstler aber giebt es, die zu fantasiren vermögen, und auch diese können es keineswegs zu jeder Zeit; am besten gelingt es ihnen in der Regel allein, oder doch nur vor einer kleinen Anzahl seelenverwandter Hörer. Man verwechsle mit solchen hoch lyrischen Ergüssen ja nicht jene auswendig gelernten planlosen Gänge und Passagen, welche, von bekannten Themen unterbrochen,[194]) selbst in öffentlichen Concertsälen aufgetischt werden unter so genialischem Namen: jene vielen in den Musikhandlungen zu kaufenden Fantasieen endlich sind oft recht wenig bedeutende Tonstücke, die in ihrer freieren Form nur abweichen von dem herkömmlichen Zuschnitt anderer Compositionen.

Die Symphonie erscheint als die höchste der rein tonischen Dichtungsformen; sie ist Schilderung irgend eines bewegteren Gemüthszustandes so wie die Sonate, jedoch mit dem Unterschiede, daß ihr sämmtliche Mittel des mu-

193) Riepel, Anfangsgr. zur musikal Setzkunst S. 105.

194) Die jetzt so beliebten Potpourri's sind meistens armselige und völlig geschmacklose Zusammenstoppelungen, denen eben so wenig ein tieferer ästhetischer Character beizulegen sein möchte, als dem bedeutungslosen Quodlibet der Kalligraphen und Zeichner.

d. V.

sikalischen Ausdrucks in reichster Fülle zu Gebote stehen, weshalb denn auch ihre Vorwürfe ungleich zusammengesetzter sein dürfen als dort. Es müssen dieselben aber stets nur aus der Innenwelt besonders entlehnt sein; wenn also Dittersdorf und Rosetti Symphonieen en programme geschrieben haben, welche ganze Historieen, und oft sogar recht verwickelte, ausdrücken und darstellen sollen, so sind dieß nur arge Mißgriffe. Verworren und ohne merklich hervorklingende Einheit darf jedoch auch der wahre Gehalt hier niemals sein; Lessing sagt: „ein Tonkünstler, der in „seinen Symphonieen mit jedem Satze den Affekt abbricht, „um mit dem folgenden einen neuen ganz verschiedenen „Affekt anzuheben, und auch diesen fahren läßt, um sich „in einen dritten eben so verschiedenen zu werfen, kann „viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann überraschen, kann betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er „nicht. Wer mit unserem Herzen sprechen, und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß eben so „wohl Zusammenhang beobachten, als wer unseren Verstand zu unterhalten und belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder „Theile, ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die „Hand des Künstlers verewigen kann.“ [195]) Eine solche Einheit wird bei aller Mannigfaltigkeit immer noch statt finden können, wenn der Tondichter, mit der Totalität der hier zu Gebote stehenden Kunstmittel, z. B. der Eifersucht Pochen und Toben lebendig darstellen will in südlicher Gluth; oder wenn er uns etwa die Empfindungen schildert am Grabe der Geliebten. Zusammengesetztere jedoch durch die ästhetische Idee innig verbundene Vorwürfe sind noch unter Anderen: Trennung und Wiedersehen; Erwartung und Erscheinung; verschiedene Empfindungen auf

195) Hamb. Dramaturgie Th. I. S. 214.

einem Platze, unter andern auf einem Schlachtfelde: der innerſte Siegesjubel, das allgemeine Gefühl des Dankes im feierlichen Lobgeſang, die Klage um den verlornen Freund, die letzte irdiſche Sehnſucht einer ſcheidenden Seele nach der fernen Geliebten, ſo wie die Ahnung nahender Verklärung werden hier ſicher zu faßlichem Ausdruck gelangen, können. — Zu leichterer Verdeutlichung und Auffaſſung würde natürlich der Wechſel der dargeſtellten Empfindungen nicht bloß in der Partitur, ſondern auch auf dem Concertzettel dem Hörer angedeutet ſein müſſen mit kurzem Wort, wie Beethoven und Andere dieſes bei Aufführung ihrer zuſammengeſetzteren Tongemälde bereits mehrfach gethan haben. Eine ſolche Symphonie bedürfte dann keines weiteren poetiſchen Kommentars, etwa wie ihn geiſtvolle Männer, denen ein bloß geregeltes und angenehmes Geräuſch ohne nähere Bedeutung mit Recht zuwider war, zu einigen früheren Compoſitionen der Art zu geben verſucht haben; [196]) es wäre ja das Werk ſelbſt eine wahrhaft ſchöne oder auch erhabene Dichtung. Dieſe kann in der reinen Tonkunſt wirklich bis zu einem Grade der Klarheit gedeihen, von dem man in den bisherigen Leiſtungen der Inſtrumental-Muſik kaum eine entfernte Ahnung haben kann; es iſt Jean Paul's bedeutungsvolles Wort den Künſtlern hier ſchließlich zuzurufen: „habt nur vor allen „Genie, und ihr werdet euch ſelbſt wundern, wie weit ihr's „treiben werdet." —

Die Ouvertüre iſt keine völlig ſelbſtſtändige Form der reinen Tondichtung mehr, ihr äſthetiſcher Gehalt wird näher bedingt durch das darauf folgende Kunſtwerk, welches entweder ein Muſikaliſch-Poetiſches iſt wie das Oratorium

196) La Cepede a. a. O. analyſirt höchſt ſinnreich Haydn's Symphonie in Es Dur, und legt ihr nähere Bedeutung unter; zu Mozart's Symphonie in Es mit dem figurirten Schluſsſatz giebt Apel in den Cicaden Th. III. S. 277 einen vortrefflichen poetiſchen Commentar, und Mosengeil liefert einen ſolchen zu Beethoven's ſiebenter Symphonie, Allg. mus. Zeit. Jg. XIX. No. 18.

und die Oper, oder auch ein reines Drama für sich, das nur auf sinnige Weise eingeleitet werden soll durch einen Prolog der Instrumental-Musik. Derjenigen Ouvertüren hier nicht weiter zu gedenken, die durchaus nichts mehr sagen als: „still, die Vorstellung geht gleich an;" so giebt es für dieselben folgende drei wesentliche Gesichtspunkte. Es kann einmal der Componist den Inhalt des folgenden Kunstwerkes auffassen in größter Totalität, und diesen nur den vorwaltenden Hauptempfindungen nach wiedergeben, um den Hörer im Allgemeinen vorzubereiten, und gleichsam in die rechte Stimmung zu versetzen zur Auffassung des Kommenden; es kann derselbe ferner sein Tonstück betrachten als eine Introduction des bloßen Anfanges für sich, indem an die letzten Klänge der Ouvertüre die erste Scene sich innigst anreiht; oder aber es ist endlich die Musik eine fortlaufende Skizze, ein Elenchus gleichsam des ganzen nachfolgenden Werkes. Diese letzte Form erscheint im Allgemeinen minder werthvoll als die beiden Vorigen; besonders kann man es nicht loben, wenn die Opern-Ouvertüre, statt mancher zarter Andeutung des Kommenden, gleichsam nur zusammengesetzt ist aus wesentlichen Hauptstellen der Gesang-Composition selbst: die Ouvertüre soll, wie ein anderer Kunstkenner sagt, kein summarischer Auszug aus der Oper sein, sondern ein Symbol, ein allegorisches Vorbild derselben; sie ist kein atomistisches, sondern ein dynamisches Kunstwerk. Nach den hier angedeuteten Grundbestimmungen gedenken wir gelegentlich die berühmtesten musikalischen Introductionen, z. B. zum Egmont, zur Iphigenie, zum Don Giovanni u. s. w., [197]) ausführlich

197) Tiek schlägt vor, die gröfseren Opern und Schauspiele nicht blofs mit einem charakteristischen Instrumental-Satze zu eröffnen, sondern dieselben auch eben so zu schliefsen; und in der That könnte ein solches Finale der reinen Tonkunst in manchen Fällen von höchster ästhetischer Bedeutsamkeit werden. Freilich mufs dann die Achtung vor der Kunst im grofsen Publicum schon so weit gediehen sein, dafs man das Stück wenigstens ohne Störung bis zu Ende

zu würdigen; und wenn wir hier ohne näheres Eingehen wenigſtens ausſprechen, daß dieſelben noch keineswegs als ächte Vorbilder ihrer Gattung gelten können, ſo wird man, nach allen bisherigen Entwickelungen, uns deswegen hoffentlich nicht zu arg verketzern: mancher Leſer vielmehr theilt wohl mit uns die Ahnung von einer allgemeinen ungleich höheren Vervollkommnung aller Inſtrumental-Muſik.

Die Tonkunſt, in ſo fern ſie dem Tanze dient, hat ihre Selbſtſtändigkeit aufgegeben, und kann daher für ſich keinen poetiſchen Inhalt mehr haben, ſie ſpiegelt nur die pantomimiſchen Darſtellungen ſelber ab, ſo daß beide Künſte ſich wechſelſeitig ergänzen und erläutern: von welcher äſthetiſchen Wirkung aber eine gehörige Verbindung des Tones und der Geſte ſein könne, das tritt hier nunmehr recht klar hervor, nachdem wir ſowohl die höhere Orcheſtik als auch die reine Tonkunſt für ſich betrachtet haben nach ihrem tieferen pſychiſchen Ausdruck. — Der niedere oder geſellſchaftliche Tanz ſelbſt iſt, wie die früheren Abhandlungen näher gezeigt haben, einer Veredlung fähig, die ihn nicht ohne alle Bedeutung läßt, mit derſelben aber erhält auch dieſe untergeordnete Gattung der Tanzmuſik, über das bloß Anreizende und Pikante ihrer Rhythmen hinaus, noch einen geſteigerten charakteriſtiſchen Werth.

Die reine Tonkunſt beſeelt aber nicht allein nur die wandelnden Gemälde des mimiſchen Tanzes, ſie vermag ſich auch ſehr paſſend zu vermählen mit den Gebilden der plaſtiſchen Künſte überhaupt, indem ſie den dargeſtellten Moment des ſtummen Ausdrucks bisweilen noch inniger zu erläutern vermag, als etwa das dichtende Wort. Der Umſtand, daß ein jedes hohe Meiſtergebild jener Kunſt nur Einmal im Originale vorhanden iſt, macht dieſen Kunſt-

---

hört: bis jetzt noch gehen ſelbſt die herrlichſten Schlußfugen der Oratorien meiſtens gänzlich verloren, durch das Lärmen eines voreiligen Aufbruchs. —

d. V.

verein allerdings selten, was indessen die Behauptung nicht umstößt, daß eine Gruppe der Niobe, eine mediciische Venus, oder eine raphaelische Madonna mit erhöhetem Genuß gesehen werden können unter charakteristischer Musik.[198]) Freilich dürfte dann das Bildwerk nicht prangen in den bunten die Blicke zerstreuenden Räumen einer Gallerie; allein für sich verdeckte es der neidische Vorhang, bis die dichtenden Klänge den Sinn des Schauers näher vorbereitet hätten zur klaren Anschauung des Himmels und seiner Bewohner. Bei den Darstellungen sogenannter lebender Bilder hat man neuerdings den Verein der Plastik mit der reinen Tonkunst mehrfach angewendet; statt indessen mit Genie neue den darstellenden Mitteln mehr angemessene Vorwürfe zu ersinnen, hat man nur die idealischen Schöpfungen der Maler und Bildner oft drollig genug nachgeahmt, und dazu denn auch die erste beste, ungefähr passende Musik gewählt: diese Leistungen freilich geben denn sicher keine näheren Beweise für die ästhetische Kraft solcher Kunstverbindung.

Der Verein der reinen Tonkunst mit der dichtenden Rede, also das Melodrama, kann, aus vielen hier nicht weiter zu erörternden Gründen, niemals von besonderer ästhetischer Wirkung sein; die innigere Verbindung aber der Dichtkunst und Musik im Gesange selbst gehört nicht weiter in diese Untersuchungen über den tieferen Gehalt der reinen Tonkunst. Vollständig durchlaufen haben wir nunmehr, wenn auch nur in bestimmteren Andeutungen deren Gebiet; möchte der hier bezeichnete Weg doch theo-

198) Die alten Künstler haben von dieser Kunstverbindung öfteren Gebrauch gemacht: Theon von Samos z. B. hatte einen jungen Krieger gemalt in dem Augenblick, wo dieser ins Feld ziehen will. Bevor der Meister jedoch der versammelten Menge das Gemälde zeigte, liefs er eine eindringliche kriegerische Musik ertönen, und also vorbereitet durch die Tonkunst erblickten die Schauer erst das Bild. Aelian var. Hist. lib. II. c. 44.

retiſch und praktiſch recht vielfach weiter verfolgt werden, denn es führt derſelbe ſicher zum rechten Ziel aller ſchönen Kunſt: da nur kommt ja dieſelbe einzig zur Erſcheinung, wo wahrhaft äſthetiſche Ideen ſich innigſt vermählen mit der äußeren Schönheit der Form.

XI.

Die Musik der deutschen Dichtkunst.

Fließet die Sprach' uns nicht, von selbst Melodie, von der Lippe?
A. W. Schlegel.

Aller schönen Kunst, sobald sie ihr Inneres, ihr Ideal zur Erscheinung bringen will, wird zunächst die Aufgabe zu Theil, das natürlich rohe Material ihrer Darstellung so weit umzuschaffen und zu veredeln, daß in demselben die ästhetische Idee eine ihr durchaus entsprechende Aeußerlichkeit zu gewinnen vermag. Ist nun dieser nothwendigen Anforderung aller Kunstschöpfung wirklich genügt worden; hat eine vollendete Technik jeden hier sich findenden Widerstand glücklich bekämpft: so erscheinen nunmehr die niederen Stoffe für sich selbst gleichsam geadelt; wir vergessen durchaus deren Abstammung und anderweitige Anwendung zu vielfachen Zwecken gewöhnlicher Bedürftigkeit. Sicher fiele wohl Niemanden mehr im Beschauen eines plastischen Bildwerks der alltägliche Gebrauch derselben Metalle ein, aus denen der Bildner sein Erz dergestalt mischte, daß es, fest und zart zugleich, uns die schärfsten Umrisse wie die unmerklich verschwellenden Linien anmuthig hinzaubert vor den staunenden Blick. Dasselbe nun gilt auch, mehr oder weniger, von dem schimmernden, kunstreich bearbeiteten Stein, wie von des Malers farbigen Erden; von der grazienvollen, über die bloße Lebensäußerung weit hinaus er-

hobenen Bewegung des Mimen, wie von den rohen Naturlauten in der Tonkunst: die darstellenden Mittel selbst sind also für uns in eine andere der Kunst gemäße Sphäre hinaufgerückt, der Stoff an sich erscheint hier schon in einer höheren idealischen Natur.

Die Sprache nun, dieses bildsamste Material zur Gestaltung alles Inneren, wird, auf einer gewissen Stufe menschlicher Bildung, nothwendig eben so losgeschieden von den bloßen Verstandesäußerungen des gewöhnlichen Daseins; der Denker erhebt sie zum klaren Vernunftausdruck ewiger Ideen, der Dichter aber beflügelt dieselbe in Wahrheit, und schwingt, von der Stoffwelt minder denn alle andere Kunstgenossen gefesselt, mit ihr sich frei empor zum Lichtreich der Ideale.

Die philosophische Sprache strebt zunächst nur nach genauester Bestimmtheit im Einzelnen, so wie nach Deutlichkeit und Schärfe in der Entwickelung des Ganzen; logische Klarheit des Ausdrucks in allen denkbaren Beziehungen erscheint also hier als das höchste Ziel. Dieses zu erreichen ist jedoch höchst schwierig, denn es muß jeder wissenschaftliche Forscher, in so fern er wirklich neue Ideen erzeugt, nothwendig auch originelle, nur besonders aus der Anwendung selbst dem Eingeweiheten völlig verständliche Redeformen dafür gebrauchen. Die Sprache des platten Lebens kann also hier niemals zureichen, und man entlehnt daher zu solchem Behufe entweder vielfache Wendungen aus fremden Sphären, oder aber es wird, was noch besser ist, der Denker durch Schöpfung neuer und zweckgemäßer Kunstausdrücke ein genialischer Wort- und Rede-Bildner, [1]) und führt dadurch von dieser Seite die Sprache

1) Dafs hier wirklich der Genius nur zu bilden und zu schaffen vermag, solches bekunden zur Genüge die zahllosen Verkrüppelungen philosophischer Sprachgestaltung, so wie überhaupt das häufige Zerfallensein tiefster Ideenfülle mit der darstellenden Form.

d. V.

weiter fort in ihrer der Ewigkeit des Geistes gemäßen Richtung auf die Unendlichkeit.

Das Seelenwort des Dichters will, im reinen Gegensatz des Vorigen, das Gemüth der Hörer in lebendigsten Anspruch nehmen, will vornehmlich hinwirken auf deren Einbildungskraft, und daher erwählt die Poesie nicht sowohl die logische als die möglichst in die Sinne fallende Form der Bezeichnung: energische Kraft, zugleich mit grazienvollstem Liebreiz gepaart, überhaupt also „ästhetische Schönheit" ist, kurz gesagt, des Dichterwortes höchstes zu erstrebendes Ziel. *) Wird dieses nun genauer ins Auge gefaßt, so zeigt sich, abgesehen von allem näheren Inhalt, schon bei der poetischen Sprache für sich eine zwiefache, gleichsam innere und äußere Seite, welche beide, sowohl gesondert, als in ihrer Wechselbeziehung und endlichen Abhängigkeit zu betrachten sind von den Gattungen und Arten der Dichtung selbst.

Eine umfassende Untersuchung über das Wesen der Dichtersprache müßte also dieselbe zunächst darstellen in ihrem verschiedenen Verhältniß zur Rede überhaupt, die an sich nicht künstlerisches, sondern eigentlich logisches Mittel ist zur Gestaltung des geistigen Lebens. Alle durch die freiere Kunstsphäre natürlich erzeugte grammatische Besonderheiten nun; die ästhetische Schätzung der Redetheile; kurz die gesammte innere Seite der poetischen Sprachform wird, in ihrem allgemeinsten Streben, die willkührlichen Zeichen des gewöhnlichen Ausdrucks möglichst in nothwendige umzuwan-

---

*) Die philosophische Sprache erheischt eine so gesonderte Ausprägung des Wortes, daß dasselbe durchaus nur Eines darstellt ohne alle Mehrdeutigkeit und Beibestimmung; die Poesie dagegen verallgemeinert ihren Ausdruck gern dergestalt, daß derselbe neben der eigentlichen Bezeichnung noch die möglichste Fülle sinnlicher Nebenbegriffe enthält: ihre Sprachform erscheint hier gleichsam synthetisch, im Gegensatz der ersten, die in ihrer möglichsten Individualisirung und Vereinzelung des Gedankens mehr hinneigt zur analytischen Structur.

d. V.

deln, hier ein reicher Vorwurf wissenschaftlicher Beschauung. Der Dichter entäußert sich gern alles eigentlichen Beiwerks der gewöhnlichen Rede; Conjunctionen, Geschlechtswörter und andere an sich begrifflose Partikeln sind ihm todter Stoff, der meistens nur störend erscheint für die nothwendig gedrängte Succession der poetischen Bilder. Die beabsichtigte Wirkung auf Gemüth und Einbildungskraft wird hier besonders erreicht durch die Wahl sinnvoller, das Spiel der Fantasie von selbst in vielfachen Anspruch nehmender Wörter, daher auch vornehmlich durch den figürlichen Ausdruck; durch kühne Wortstellungen und Inversionen der Sätze; und endlich auch wohl durch die poetische Licenz. Diese soll, hier beiläufig zu bemerken, gleich dem philosophischen Kunstwort die Sprache fortbilden; sie kann dieselbe nach anderen Richtungen hin bereichern durch Kraft des Ausdrucks, kann die grammatischen Formen selbst unter gewissen Bedingungen noch vervollkommnen, und ihr also im Allgemeinen lebendigste Fülle und höhere Schönheit verleihen. Wenn Schiller unter Anderen von dem Landleben sagt:

„Nachbarlich wohnet der Mensch noch mit dem Acker zusammen,
„Seine Felder umruh'n friedlich sein ländliches Dach;"

so versinnlicht er uns durch das neugeschaffene „Umruhen" seine Schilderung auf die entsprechendste Weise, und wir freuen uns des Besitzes einer Sprache, die dem Dichter in jedem Augenblick so bezeichnende neue Wortbildungen gestattet. Ein anderer Sänger erlaubt sich einige grammatische Licenzen in folgender Strophe:

„Ach! ein feindlich Loos hält mich geschieden,
„Denn zu weit entfernt uns dieser Bach.
„Sehnsucht treibt auch mich, doch nur zu schwach
„Bin ich, dies Verlangen zu befrieden."

Zunächst hat derselbe in dem Worte „feindlich" die adjectivische Flection weggeworfen; eine Freiheit, die, wenn man besonders den Wohlklang der Sprache berücksichtigt, hier sowohl wie an ähnlichen Orten sicher gestattet werden

kann. Eben so muß man ferner die neu gebrauchte Wortform „befrieden" durchaus billigen, da sie dem Geiste deutscher Wortbildung völlig analog, [3]) wohltönend, und zugleich, gegen den gewöhnlichen Ausdruck „befriedigen" von anderem bedeutsameren Inhalt ist. In gleicher Weise rechtfertigen sich auch das Göthesche „Verselbsten," das „Begeisten, Eingeisten"[4]) und sehr viele andere neue Wortformen unserer Dichter: nicht frostige Akademieen, nicht wohlmeinende aber einseitige Grammatiker vermöchten die Königin der neueren Sprachen störrisch abzugränzen; frei schwebt und mächtigen Fluges der deutschen Zunge hoher Genius hin zur Vollendung. — Nach solcher Ansicht von dem wahren Wesen der poetischen Sprachfreiheit kann man nun aber die nachlässige, man möchte sagen lotternde Weise keineswegs billigen, in welcher selbst bessere Dichter so häufig unsere Sprache mißhandeln: grammatische, von keiner Seite zu rechtfertigende Verstöße und selbst arge Fehler, unstatthafte Archaismen und Neologismen, widrig gezerrte Wortbildungen und gänzlich verrenkte Constructionen, Provinzialismen und niedere Mundarten, mißtönende Contractionen und andere Ohr und Sinn beleidigende Formen werden, dem meistens eben so nachlässigen Versbau zu Gefallen, in reichster Anzahl gebraucht. Die poetische Licenz, so wie überhaupt die ganze mehr innere Seite der Dichtersprache, ist noch keineswegs genügend untersucht, und, dem Geiste der Kunstwissenschaft gemäß, zu bestimmterem Bewußtsein gebracht: [5]) für diesmal ist uns hier jedoch, wie es die Ueberschrift dieser Abhandlung bekundet,

---

3) Man erinnere sich z. B. der beiden Formen „berichtigen und berichten."

d. V.

4) Da dacht ich auch mich Andern einzugeisten,
Wollt' Volkserleuchter werden, etc.

A. Wagner in der Uebers. des Manfred.

5) Vortreffliches darüber enthält, jedoch keineswegs den Gegenstand erschöpfend, Bernhardi's größere philosophische Sprachlehre, B. IV.

nur das Concrete, unmittelbar den Sinn berührende Aeußere der poetiſchen Rede ein Gegenſtand näherer Betrachtung. Zu dieſer ſind wir, da die beiden früher für ſich behandelten Kunſtelemente „Bewegung und Ton" hier wieder in neuen Modificationen hervortreten, natürlich aufgefordert, und es ſteht alſo das nunmehr folgende Beſondere mit dem bereits gegebenem Allgemeinen in weſentlichſtem Zuſammenhang.

Wenn vorhin bemerkt ward, daß die Dichterſprache überhaupt das Beſtreben haben müſſe, die conventionellen Wortzeichen möglichſt umzuwandeln in natürliche, ſo geſchieht dieſes indeſſen weniger durch die innere als durch die äußere Geſtaltung der Formen, indem die Rede nehmlich nachahmend wird für den leiblichen Sinn. Die philologiſchen Forſcher ſind darüber meiſtens einig, daß aller Sprachanfang ſich, nächſt dem lebenvollen Seelentone der Interjection, hauptſächlich geſtaltet habe aus der Onomatopöie, und ſo kann man ſagen: es vergeſſe der Dichter gern die durch willkührlichſten Gebrauch nach und nach im Klange für ſich bedeutungslos gewordenen Zeichen, und führe, die wahre Natur aller Dinge erlauſchend, zunächſt ſeine Sprache möglichſt wieder zurück zu ihren urſprünglichen, charakteriſtiſch tönenden Sphären. Denſelben geſellt zugleich rhythmiſches Maaß nothwendig ſich bei, und da auch dieſes, wie wir wiſſen, für ſich ſchon bedeutſam bezeichnend iſt: ſo zeigt in Ton und Bewegung die poetiſche Rede uns hier ein ausdrucksvolles Spiel, ein äſthetiſch Schönes, welches wir in ſolcher Weſenheit am Schicklichſten belegen mit dem umfaſſenden Namen einer Muſik der Dichtkunſt.

Durch das tönende Aeußere, durch jene den Sinn unmittelbar ergreifenden charakteriſtiſchen Klänge vielmehr, als durch den logiſchen Inhalt der Gedanken, vermag die Poeſie Gefühle und Leidenſchaften auszudrücken,[6]) inneres

6) Vergl. Th. I. S. 103.

und äußeres Leben darzustellen zu unwiderstehlich überwältigendem Eindruck; das Wortlose wandelt, wie Klopstock so treffend sagt, in einem gelungenen Gedichte mächtig wirkend umher, wie in Homers Schlachten, die nur von Wenigen geschaueten Götter. Die Sprache des Dichters tönt, und dieser Klang erweckt eine Schaar von Geistern, die uns in luftigen Zauberkreisen umgaukeln: aus geheimnißvollen Tiefen des Daseins rauschen sie herauf, und verdunkeln fast das klare Licht des reinen Gedankens. Des Wortes Sinn weicht zurück vor dem ergreifenden Ton, unnennbare Gefühle übermannen die Hörer. Wonnezähren rinnen; es frohlocken die Einen, indeß die Andern grausen und zittern — nicht über Gedanken, sondern über Sylben und Laute, schön geordnet im bedeutsamen Maaße des Klanges und der Bewegung.

Wenn nun dem Aeußeren der Dichtung, der reinen Musik der Sprache für sich, die mächtigsten Wirkungen auf die Seele bestimmt nachzuweisen sind, so verdient diese Seite der Poesie die höchste Aufmerksamkeit, und eine genauere Untersuchung derselben, sowohl in Hinsicht der bloß formellen Schönheit der Töne und Rhythmen, als auch besonders über deren charakteristische Bedeutsamkeit, wird ein nothwendiger Vorwurf für die Kunsttheorie. Die gewöhnlichen prosodischen Lehrbücher behandeln einzig nur den formellen Theil, das rein Technische nehmlich des Versbaues selbst; alles Geistige aber, Charakteristik und Schönheit desselben werden — so wie in den meisten musikalischen Theorieen alles Tiefere über die Anwendung und psychische Wirkung der Klänge — kaum erwähnt, oder geradezu in andere Sphären verwiesen. Ein bewährter Forscher in diesem Gebiet läßt, nachdem er die Wichtigkeit des Versbaues dargethan, und zu dessen gründlichster Bearbeitung dringend aufgefordert hat, sich folgendermaaßen vernehmen: „Metrik lehrt keinesweges Rhythmen oder deren Zusam„mensetzung erfinden, oder, wie manche sich vielleicht ein„bilden, der Empfindung des Gedichtes die passende Vers-

„art aneignen. Dieses ist nicht Sache der Wissenschaft, „sondern der Kunst.“ [7]) Solche tiefere Untersuchungen, welche die Verskunst — hier, wie auch sonst noch, als bloße seelenlose Formenlehre sich ankündigend — unberührt läßt, und an die Aesthetik verweist, nimmt denn auch diese gern und willig auf, und befragt über Klang und Bewegung der Sprachtöne und deren Bedeutung die lauschende Psyche.

Indem nun, nächst manchem Allgemeinen, die Musik der deutschen Dichtkunst, nach der gegenwärtigen Art und Weise unserer Sprachbildung, das besondere Ziel dieser Abhandlung wird, so müssen wir zunächst den rechten Standpunkt angeben, von welchem dabei auszugehen ist; und dieser kann denn, an dieser Stelle vornehmlich, durchaus kein anderer sein, als der der freien rein artistischen Beschauung. Alle Versformen, so sagen wir demnach, sind brauchbar, werden gehörigen Ortes ihre nothwendige Anwendung finden, auf die das fortstrebende Wesen unserer Sprache ungezwungen hinleitet, und welche also in deren Geiste dergestalt begründet sind, daß sie Natürlichkeit mit kräftigem Wohllaut, charaktervolle Bedeutsamkeit und lieblichste Grazie, mit einem Worte also, Wahrheit und Schönheit innigst verbinden. Ziemlich gleichgültig bleibt es demnach, ob eine solche äußere Gestalt einer Dichtung bereits bei den Minnesängern vorkommt, oder nicht; ob sie selbstständig erfunden, oder entlehnt scheint aus anderen Sprachen: entspricht sie nur den eben gemachten Anforderungen, so hat sie ohne Weiteres deutsches Bürgerrecht. Im Gebiet der schönen Klänge sind, wie wir glauben, äußerer und innerer Sinn, Ohr und Seele also, die höchsten Richter; zu dieser freien ästhetischen Ansicht aber haben hier indessen nur Wenige noch sich erhoben, mit großer Einseitigkeit vielmehr sind meistens die Untersuchungen geführt worden über die deutsche Verskunst. Der edle Klopstock,

7) A. Apel Metrik Th. I. S. 7.

der begeistert den hohen Werth unserer Sprache so vielfach verkündete, [8]) konnte doch den Geist derselben dergestalt mißkennen, daß er den ihr angestammten Reim durchaus verbannte, und denselben, ohne alle Ahnung von dessen tieferer Natur, belegte mit folgendem Spott:

„Reh' ist der Wohlklang, Rede das Sylbenmaaß,
„Allein des Reimes schmetternder Trommelschlag
„Was der? was sagt uns sein Gewirbel,
„Lärmend und lärmend mit Gleichgetönen?"

Andere Grammatiker dagegen schütteln oft mißbilligend das gelehrte Haupt, wenn sie einen deutschen Vers vernehmen, der an irgend ein antikes Maaß erinnern soll: bloße Sylbenzählung, so meinen sie, stehe einer Sprache nur zu, welche, ohne freien prosodischen Accent, ohne Position u. s. w., aller eigentlichen Sylben-Quantität entbehrt. Voß, und nach ihm viele Andere, halten sich zwar frei von so engem Vorurtheil, gräcisiren aber dafür im Allgemeinen noch viel zu sehr, und wollen der deutschen Sprache so manche prosodische Gesetze und metrische Formen aufzwängen, die dem Geiste derselben durchaus entgegen sind. Nicht minder einseitig endlich zeigen sogar die germanischen Sprachforscher selbst sich bisweilen; Einer derselben meinte zum Beispiel neulich, daß Homers Gesänge bei einer metrischen Verdeutschung nur von eindringlicher Wirkung sein könnten im Versmaaß des Nibelungenliedes. Frei aber von jeder Begränzung solcher Art muß, über die Musik der Dichtkunst, ein ästhetisch gebildeter Sinn den Genius der Sprache unmittelbar befragen; wobei denn die Beschauung der älteren Denkmale deutscher Poesie, so wie auch selbst des fremden Versbaues, aller-

---

8) Und es schwebt doch kühn, und gewiß Teutona
Wendungen hin, die Hellanis sogar
Nicht alle, mit stolzem Gefühl
Des Gelingens, sich erkühne.
Ode: die Sprache. Vergl. auch die übrigen an die Sprache gerichteten Oden und Sinngedichte Th. I. II. und VII. d. Ausg. v. 1823.

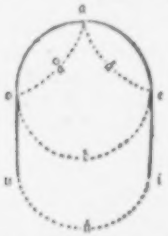
dings leitend zur Seite gehen wird. Finden nun aber auf dieſem Wege ſich deutſche Versformen, die eine gewiſſe Gleichheit zeigen mit dem rhythmiſchen Maaße anderer Völker, ſo ſind ſie deshalb noch nicht als durchaus entlehnt zu betrachten: es ſließt vielmehr dieſe Congruenz häufig aus höheren allgemeinen Geſetzen, die da ſchweben über aller poetiſchen Rede überhaupt, und von denen nur jede beſondere Sprache den ihr paſſenden Antheil entnimmt. Die deutſche Verskunſt ſteht aber zwiſchen dem quantitirten und accentuirten Versbau alter und neuer Zeit bedeutſam in der Mitte, daher eignet ſie auf ſolchem Standpunkt ſich natürlich die geſammten metriſchen Formen faſt aller Nationen an, und entſpricht auch in dieſer Totalität wiederum dem Geiſte unſeres Volkes. Ein Blick auf die geographiſche Lage der europäiſchen Lande bekundet leicht, daß die Deutſchen, ungeachtet der individuellen Tiefe des Charakters, zu einer gewiſſen Allgemeinheit ihres Weſens durchaus berufen ſind: Kurzſichtigkeit nur wird ihnen einen Mangel des Eigenthümlichen vorwerfen, denn ihre nothwendige Beſonderheit kann eben nur das Streben ſein nach Univerſalität. So vereinen denn auch hier ſich natürlich alle ſonſt zerſtreueten Gebilde und Formen der Poeſie. Was einſt helleniſche Sänger ſo göttlich geſungen; blumige Liederkränze des Weihrauch athmenden Hafis; ſüße Liebesklänge, herübertönend aus Iberiens und Heſperiens duftigen Hainen; kühner Heldenſang, wie Saga, der Erzählung ſiehliche Hulbin, ſelbſt ihn gelehret am grauſenden Hekla; kurz, alle Lieder, die da ertönen vom heißen Indus bis hinauf zum eiſigen Nord: ſie vermögen uns wie heimiſcher Laut den Sinn zu laben, denn die deutſche Zunge hallt ſie anmuthig nach in aller Eigenthümlichkeit des Tones und der Bewegung.

Die erſten muſikaliſchen Elemente der Sprache nun ſind die verſchiedenen Grundlaute oder Buchſtaben, mit deren näherer Betrachtung denn alle Theorie der Verskunſt nothwendig beginnen muß: ſchon der alte Grammatiker

Philoxenus hat dieſes deutlich erkannt, indem er in ſeiner Metrik — gründlicher, als die meiſten ſeiner Nachfolger — ausging von jenen primitiven tönenden Sphären. [9]) Die einfachen Vocale zunächſt bilden eine natürliche rein muſikaliſche Scala, welche dem Ohre leicht vernehmlich ſich darſtellt, wenn man dieſelben, von der Höhe zur Tiefe hinab, deutlich ausſpricht in folgender Ordnung:

I. E. A. O. U.

Zwiſchen dieſen vollen Grundlauten nun gewahren wir als Halbtöne andere vocaliſche Laute, deren chromatiſche Lage, da hier die Extreme in einander ſtreben, am Schicklichſten angeſchaut wird in der nachſtehenden Figur:



Der zwiſchen A und O liegende Halbton Ä, deſſen vollen Klang man in einigen unten verzeichneten Wörtern deutlich vernimmt, [10]) erweiſt ſich ſchon in ſeinem Zeichen als fremdartig, und nur der Vollſtändigkeit wegen hier mit aufgeführt; derſelbe gehört hauptſächlich den ſlaviſchen Sprachen, kommt jedoch, wie es die gegebenen Beiſpiele

9) *Τῶ δὲ περὶ μέτρων λόγῳ πολλοὶ πολλαχῶς ἐχρήσαντο· οἱ μὲν ἀπὸ στοιχείων, ὡς Φιλόξενος, οἱ δὲ ἀπὸ τῶ μέτρων ὅρου.* Longin. in Prolegom. ad Hephaest. Enchirid. de Metris. c. 2.

10) Träne, ecole, ferocs etc.

bekunden, auch noch anderweitig vor: im Deutſchen findet er ſich, lang geſprochen, nur etwa in dem alten Worte Wodan und in einigen Interjectionen, wie etwa in dem Hoho ironiſcher Verwunderung,[11]) das kurze O dagegen neigt überall natürlich hin zu dieſem Halbtone; die Wörter „Ort, Sonne, Joch" u. ſ. w. geben dafür den genügenden Belag. Wenn wir nun dieſen weniger heimiſchen Laut, ſammt dem griechiſchen unſerem U völlig gleichen Y[12]) weglaſſen, ſo zeigt die deutſche Sprache in ihren lang austönenden Vocallauten etwa folgende chromatiſche Scala:

U O A Ö Ä E Ü I.

Einige Sprachforſcher haben ſich bemüht, die Entfernungen dieſer Intervalle muſikaliſch genau zu beſtimmen und in Noten darzuſtellen;[13]) nach Flörke z. B. zeigt der Tonumfang vom tiefen U bis zum hohen I genau zwei Octaven, zwiſchen welchen das A die natürliche Mitte bildet.[14]) Eine andere Scala der Vocaltöne wiederum giebt Olivier.[15]) Da indeſſen die Abweichungen in der weſentlichen Reihenfolge unbedeutend ſind, und da wir beſonders die Anſicht hegen, daß die Sprachmuſik, weder im Klange noch im Zeitmaaß, jene genaueſte Beſtimmung der eigentlichen Tonkunſt haben könne: ſo verweiſen wir wegen des Weiteren

11) Das Hohoe der jubelnden Freude dagegen hat den reinen Vokal O.

d. V.

12) Den früheren deutſchen Gebrauch, das Y im hohen Tone des J. zu ſprechen, und es ſtatt dieſes Lautes zum Behufe mancher oft wenig bedeutenden grammatiſchen Unterſcheidungen anzuwenden, vertheidigen noch neuerdings Radlof, Heyſe, und Andere; Grimm dagegen findet in dieſer Schreibung nur eine nicht weiter hiſtoriſch begründete Willkühr. S. deſſen deutſche Grammatik Th. I. S. 519 u. f. d. Ausg. v. 1822.

13) Schon Ariſtides Quintilianus vergleicht die articulirten Laute, zu näherer Beſtimmung, mit den Tönen der Muſik. de Mus. lib. II. p. 92. ſ. ed. Meibom.

14) H. G. Flörke, die Tonleiter der Vocale. Neue Berl. Monatſchr. Jahrg. v. 1803. Sept. No. 1, und Novbr. No. 3.

15) Elementarwerk Th. III. S. 44.

darüber auf jene, so wie auch noch auf ähnliche diesen Gegenstand berührende Schriften, [16]) und reden dagegen hier von anderen wesentlichen Klangverschiedenheiten der deutschen Vocale.

Alle Selbstlauter unserer Sprache werden zunächst entweder lang gedehnt, oder kürzer abgestoßen gesprochen, welche Verschiedenheit denn, wie schon vorhin bei den Bemerkungen über das fremde Ä angedeutet ward, auch öfter eine wesentliche Abweichung des Tones mit sich führt. Jedoch auch die lange hallenden Selbstlauter für sich zeigen schon eine sehr verschiedene Färbung; namentlich findet sich diese bei dem E, welches oft, zwischen seiner wahren Tonhöhe und dem tieferen Ä, als enharmonischer Klang oder Viertelton schwebt, und den man deutlich vernimmt in folgenden Verbis: „wähnen — wehen — gehen. [17]) Den vielfachen Gebrauch dieser Verschiedenheit des E zeigen unter andern noch folgende Wörter:

anlehnen — belehnen
begehren — vermehren
auskehren — bekehren
sehen — stehen
Mehl — mehr.
Lehnsessel — Lehnrecht.

Auffallend ist es, daß, bei einer so großen Tonverschiedenheit, die deutsche Sprache ihre von frühesten Zeiten her in Gebrauch gewesenen Accente [18]) aufgegeben hat; neuere Sprachlehrer wünschen auch sehr deren Wiedereinführung, und zwar zum Besten sowohl der Einheimischen, als auch

16) Chladni traité d'Acoustique p. 71.
Derselbe, Bemerkungen über die Sprachmaschine von Kempelen, allg. Mus. Zeit. Jahrg. XII. No. 48.
G. L. Schulze, Legographologie S. 46 ff.

17) Ein gebildetes, die verschiedenen Tonfärbungen richtig angebendes Organ muß natürlich hier überall vorausgesetzt werden.
d. V.

18) Grimm a. a. O. S. 21.

beſonders der Fremden, die in der That durch dieſen weſentlichen Mangel die richtige Ausſprache des Deutſchen kaum erlernen können. Adelung bedient, ſolcher Anſicht nach, ſich der Accente, wobei er zweckgemäß das hohe eigentliche E unbezeichnet läßt, für das tiefere aber den Gravis gebraucht. Das kurze E ferner ſcheidet derſelbe in das tonloſe der Flectionsſylbe, und in das ſcharf betonte, dem er den Akut giebt, wie z. B. in den Wörtern: beénden, beérben, u. ſ. w. Auch die an ſich ſtets langen Mitteltöne Ö und Ä ſelbſt verlieren durch Conſonantenhäufung ihren vollen gedehnten Ton, wie etwa in den Wörtern: „Hölle, härmen," und erhalten dadurch oft eine ſehr verſchiedene Klangfärbung; und ſo würden denn, nach allem Dieſem, die verwandten Vocallaute dieſer Sphäre vollſtändig enthalten ſein in der folgenden Aufſtellung:

Ō Ā Ē Ē (lang tönend)

Ŏ Ă Ĕ Ĕ (kurz tönend)

Das letzte E vertieft mit der kurzen Abgeſtoßenheit zugleich ſeinen Ton ſehr bedeutend; Olivier nimmt, in ſeiner vorhin angeführten Vocalſcala, daſſelbe für tiefer ſelbſt, als das düſtere U. Die doppelten Selbſtlaute und das übliche H, wie in den Wörtern „Seele, Lehre, Meer, hehr" u. ſ. w., machen, wie behauptet wird, weder eine ſtärkere, noch eine andere Dehnung: [19]) wir wollen, um dem möglichen Vorwurf einer allzugroßen Subtilität dieſer Unterſuchung zu entgehen, dieſer Meinung im Allgemeinen nichts entgegen ſetzen; bemerken müſſen wir jedoch, daß ein gebildetes Organ noch einen vernehmlichen Unterſchied jener Bezeichnungen hören läßt in folgendem Satze:

„die Waaren, welche geraubt waren, wurden ihrem „wahren Beſitzer mit einer warnenden Mahnung „zur Vorſicht zurückgeſandt."

19) Grimm, Th. I. S. 580.

Das A, zu dem wir hier natürlich hinüber gekommen sind, wird ebenfalls schon für sich, ohne allen Einfluß der Mitlaute, in Ton und Dauer verschieden gebraucht, wie z. B. in den Wörtern „Gras und las;“ auch selbst die Doppel-Consonanten verkürzen dasselbe nicht immer, wie man es deutlich wahrnehmen kann in folgenden Wörtern: „was, aß, Haß u. s. w.“ — Wir müssen es jedoch — da in diesen ersten Umrissen zu einer rein musikalischen Behandlung der Versкunst ein Erschöpfen der einzelnen Materien unmöglich ist — dem Leser überlassen, die Verschiedenheit des deutschen A, so wie auch der übrigen Selbstlaute, sich im Einzelnen, etwa nach der ausgeführteren Behandlung des E, selbst näher zu vergegenwärtigen; und schreiten demnach weiter fort in unserer Betrachtung.

Diphthongen oder Doppellaute nennen wir diejenigen selbstständigen Sprachtöne, die, wenn sie auch mit einer einzigen unbemerkt sich verändernden Oeffnung des Mundes gesprochen werden, doch die zwei Vocale, aus denen sie zusammengesetzt sind, deutlich hören lassen. Indem jedoch die beiden Töne in raschester Schleifung auf einander folgen, wird meistens noch ein dazwischen liegender Vocal als durchgehender oder mitklingender Ton gehört; in dem Diphthong „Ai“ z. B. geht die Stimme vom A merklich über E nach dem I. Es erscheinen also die Diphthongen hier gleichsam als harmonische Klänge, die, nach der verschiedenen Lage und Entfernung ihrer Vocale, Secunden, Terzen und andere Intervalle darstellen: in dieser Natur aber sind dieselben von solcher bedeutsamen Schönheit, daß sie, gleichsam ein ordentliches Moll und Dur [20]) darstellen in der Sprachmusik. Es giebt natürlich so viele Diphthongen, als da Möglichkeiten vorhanden sind, zwei Vocale schnell nach einander in einer einzigen Sylbe auszusprechen; gewöhnlich nimmt man, nach der verschiedenen Zusammen-

20) Vergl. darüber Bernhardi am angef. Orte B. VI. S. 284.

setzung der fünf Vocale, zwanzig Doppellaute an, welche Zahl indessen, bei einiger Aufmerksamkeit auf die hier wiederum vorkommenden Klangfärbungen, noch ansehnlich vermehrt werden kann. Den vollen Reichthum dieser Doppeltöne hat indessen keine ältere oder neuere Sprache in sich aufgenommen; die meisten derselben gebrauchen kaum die Hälfte, deren Auswahl jedoch, nach allem Vorigen, höchst bezeichnend sein wird für eine genauere Sprach-Charakteristik. Im Deutschen nun kommen als eigentliche Diphthongen nur die folgenden vor:

Au Äu Eu — Ei Ai Ui.

Alle durch Voranstellung des I erzeugte Verbindungen gehören, da dieser Vocal dabei meistens übergeht in das consonantische Jod, nicht mehr hierher. Das häßliche, die Extreme der Sprachtöne zusammen schleifende Ui, findet sich nur in den charakteristischen Interjectionen Pfui, Hui, und noch allenfalls in einigen Namen. — Wenn wir nun das nähere Tonverhältniß des anfangenden und schließenden Vocals in den verschiedenen Diphthongen, so wie auch die wenigen, meistens uneigentlichen, Triphthongen einzelner Wörter hier unberührt lassen; so können wir nunmehr fortschreiten zur Aufstellung aller unserer Sprache angehörigen selbstständigen Töne. Die vorhin aufgeführten Reihen aller verschiedenen Klänge des E machen hoffentlich die folgende Tonleiter nach allen angegebenen Schattirungen ohne Weiteres verständlich; die darin bezeichnete Tonverschiedenheit der kurzen aber geschärften Vocale gegen denselben schwächeren Laut, wie er in Ableitungs- und Bügungs-Silben vorkommt, wird noch leicht gehört in den unten verzeichneten Wörtern: [21]) und somit rechtfertigt sich denn durchgängig die nachstehende chromatische Scala sammt ihren enharmonischen Uebergängen.

---

21) Verdünkelung, sórgenvoll, lángsam, énden, Spinnerin u. s. w.

d. V.

I (Ih Ie) Í I

Ü (Üh) Ü

E (Ee Eh) Ê (Êê Êh) É E

Ä (Äh) Ä

Ö (Öh) Ö

A (Aa Ah) Á A

O (Oo Oh) Ó O

U (Uh) Ú U

Ui Ai Ei

Eu Äu Au.

In allen diesen Tonreihen gewahren wir, nach allem Vorigen, ohne nähere Einwirkung der Mitlaute, für sich schon ein wesentlich verschiedenes Verhältniß von Tiefe und Höhe, Stärke und Schwäche, sammt der daraus zum Theil entspringenden Länge und Kürze: es haben jedoch auch auf alle diese rein musikalisch zu betrachtende Besonderheiten die Consonanten einen überaus bestimmenden Einfluß, und daher werden denn diese bedeutsam mitklingenden Sphären — oft sehr unpassend stumme Buchstaben genannt — hier gleichfalls ein nothwendiger Gegenstand kurzer Beschauung. Auch in ihnen unterscheiden wir zunächst wiederum einfache und zusammengesetzte Laute, welche letzten gleichfalls entweder durch bloße Verdoppelungen entstehen, wie das zweifache F, M u. s. w., oder auch durch Verbindung verschiedenartiger Consonanten gebildet werden wie etwa das „Pf, Bl, Sp," und ähnliche Klänge, die, gleich den Mitlauten überhaupt, zu den eigentlich tönenden Vokalen sich natürlich verhalten wie Vor- und Nachschläge. Als solche werden auch noch größere völlig in einen Laut

zuſammenfließende Conſonanten-Häufungen vielfach im Deutſchen angewendet, wie ſich deren unter andern finden in den Wörtern „Schimpf, Vorwärts, Strom, Schrank" u. a. m. Manche dieſer Verbindungen ſind indeſſen — da in den bloßen Mitklängen natürlich die zarte Verſchiedenheit der für ſich tönenden Vocale nicht wohl ſtatt finden kann — nur eigentlich vorhanden für das Auge, wohin zunächſt Th, Dt und Ph zu rechnen ſind. Andere wiederum erſcheinen nur als reine Schreibverkürzungen, wie z. B. das X ſtatt eines Ks: während die Schrift indeſſen mit ſolchen unächten, oder auch unhörbaren Buchſtaben einen eigentlich unſtatthaften orthographiſchen Luxus treibt, ſo haben andere eigentliche Lieblingslaute der deutſchen Sprache, nehmlich das Sch, St und Sp, ziemlich inconſequent, kein beſonderes Schreibzeichen erhalten. — Die bekannte Eintheilung der Conſonanten, ſowohl nach ihren mehr oder minder tönenden Eigenſchaften, als auch nach den bei deren Hervorbringung beſonders thätigen Sprachwerkzeugen,[22]) wiederholen wir an dieſer Stelle nicht: uns geht hier beſonders die mechaniſche Tonbildung nur in ſo weit an, als dadurch etwa der Charakter der verſchiedenen Klänge weſentlich beſtimmt wird; und ſo ſtellen wir denn ohne Weiteres die einfachen und ſogenannten doppelten Mitlaute, wie ſie, muſikaliſch betrachtet, ſich der vorhin gegebenen Vocal-Tonleiter am natürlichſten anreihen,[23]) ſofort auf in folgender Ordnung:

H

J (Jod)

---

22) S. darüber H. v. Kempelen's Mechanismus der menſchlichen Sprache; auch die neueſten Unterſuchungen über die Geſangſtimme, z. B. von Liſcovius, Chladni, G. Weber u. a. m. beruhren vielfach dieſen intereſſanten Gegenſtand.
d. V.

23) Die richtigſte Ausſprache, und zwar nach der naturgemäſsen Lautmethode, muſs hier wiederum vorausgeſetzt werden.
d. V.

W V F (Fh) Ff Pf
M Mm
N Nn
L Ll
R (Rh) Rr
S Ss Sch Sp St Sz Z Zz
Gh G Gg K (C) Ck X Q
D T (Th) Dt Tt
B P Pp

Einige selten nur vorkommende Tonschärfungen doppelter Consonanten sind in dieser Aufstellung absichtlich fortgelassen, so wie auch eben so keine nähere Rücksicht genommen worden ist auf den verschiedenen Klang der einzelnen Mitlaute für sich. Einige derselben zeigen, gleich den Vocalen, noch wiederum eine sehr merkliche Färbung; zum Belage erinnern wir hier nur an das G, dessen abweichende Töne sich leicht wahrnehmen lassen in dem richtig ausgesprochenen Worte: „weggegangen.“ Die also begränzte Tonreihe nun beginnt natürlich mit dem H, welches, eigentlich kein besonderer Laut, sich nur als ein verstärkter Hauch innigst mit den Vocalen vereint. Die folgenden, Jod und W, sind, aus dem I und U entstanden, noch wirkliche Halbvocale, an welche sodann die liquidesten Consonanten sich anschließen. Das M ist dem W noch so nahe verwandt, daß andere Sprachen diese Buchstaben häufig vertauschen; [24]) L, N und R fließen eben so natürlich in einander über, und ähnliche Uebergänge sind auch zum Theil noch nachzuweisen in der gesammten Reihenfolge, welche also unvermerkt absteigt bis zu dem harten stumpf tönenden P. Wie aber bei den Vocalen die Extreme zu einander streben, so bilden auch die Consonanten wiederum einen Tonkreis, denn es gehen die schroffsten Klänge hier

24) Dieses zeigen unter Andern im Serbischen die gleichen Wörter: Welaune und Melaune.

d. V.

natürlich zurück zu den weichen Halbvocalen: Beweise dafür liefern dergleichen Verwechslungen, welche, nächst deutlichen Beispielen fremder Sprachen,[25]) in den provinziellen deutschen Mundarten vielfach sich finden.

Aus dieser Summe nun von Tönen, Halbtönen und Mitlauten bilden Sylben und Wörter sich nach stets fortwaltenden Gesetzen der Tonkunst; Bernhardi sagt: „es ist „durchaus richtig, daß schon jedes einsylbige Wort, dessen „Vocal auf beiden Seiten durch mehrere Consonanten ein„geschlossen ist, ein völlig musikalisches Princip in sich „schließt. Die vor dem Vocal stehenden Consonanten schrei„ten nehmlich crescendo fort, die tönendste rückt unmittelbar „an den Vocal, der den höchsten Ton hat, die hinter dem „Vocal folgenden Consonanten aber schreiten decrescendo „fort. Dies ist ein unwandelbares Grundgesetz in allen „Sprachen."[26]) Wenn nun diese, schöner Kunst gemäße Wortbildung, auch nach anderen Seiten hin sich noch bewährt, so zeigt hier der Wohllaut sich zugleich als ein in aller Rede überhaupt begründetes Naturprincip, das als ein solches nothwendig berücksichtigt, und sorgsam ausgebildet werden muß: unsere berühmtesten Grammatiker und Sprachforscher indessen haben, in ihrem Streben nach Bewahrung alterthümlich angestammter Formen, oder nach sogenannten naturgemäßesten Entwickelungen, der Musik deutscher Sprache und Dichtkunst bisweilen schon einen völligen Untergang gedroht. Einer dieser Reinschrifter läßt unter Andern sich folgender Gestalt vernehmen: „weder „Göthe noch Schiller hat bewisen, das er Gesmak hatte. — „Ich bin überzeugt, das di jungen Digter und alle zu „Rednern und Schriftstellern sich bildenden Jünglinge und „jungen Männer in meinen Sprachschriften vile zu irem „Zwekke anwendbare Leren und Vorteile finden werden,

---

25) Coperta, coverta. — voce, im Altitaliänischen: boce. d. V.

26) Ueber die Natur-Buchstaben S. 4. (Berl. 1820.)

„welche si in andern Büchern umsonst suchen. — Nach „meren Hundertjaren werden alle Menschen in Deutschi „land schreiben und sprechen nach meinem Anleit.“ [27]) — Wenn nun an sich achtbare Grammatiker so befangen erscheinen, daß sie — wie hier der sonst verdiente Wolke — ihren provinziellen Dialekt unserer Sprache als reine Mundart aufdringen möchten; wenn sie dieselbe, ohne Sinn für die Musik der Rede, nach allen Richtungen hin offenbar zu verunstalten streben: dann redet wohl zu Zeiten der sprachgebildete Aesthetiker, da das Gebiet des Schönen hier berührt wird, ein Wort mit darein, wird aber dafür öfter hart angegangen. Also wenigstens ist es dem sinnigen Jean Paul und Anderen begegnet, weil sie, mit natürlichem freilich aus keinen obsoleten Wortwurzeln zu ziehenden Sinne für Euphonie, die Anhäufung störender Zischlaute, da wo es ohne grammatischen Zwang geschehen kann, möglichst zu vermindern strebten; man hat in der Opposition — gewiß gegen jedes gesunde und unbefangene Ohr — geredet von einem nur eingebildeten Mißklang, und solche die Schönheit der Sprache wesentlich berücksichtigende Ansicht geradehin kränklich genannt. Grimm meint bei solcher Gelegenheit: „allgemeine Regeln über Sprachwohllaut sind „ein Unding; wie viel ihm im Deutschen verstattet werden „darf, sollte ordentlich untersucht werden. Uns geht ein„mal das Bedeutsame über das Gefällige.“ [28]) Diesem letzten Princip nun pflichten wir, da alle unsere Bemühungen nur darauf gerichtet sind, das formell Schöne mit dem Charakteristischen zu vereinen, vollständig bei; wir müssen indessen erinnern, daß für den abgeschlossenen Gesichtspunkt reiner Wortforschung leicht etwas als wirklich bedeutsam erkannt wird, das anders erscheint bei einer freieren Ansicht von der natürlichen Fortbildung der Sprache durch das Leben selbst. Eben so möchten auch wohl, da hier ein

27) Wolke, Vorbemerke zum virten Lesebuche etc.
28) Deutsche Gramm. Th. II. S. 616.

kunſtgebildeter Sinn abſolut zu entſcheiden vermag, ganz unbezweifelt gewiſſe allgemeine Regeln aufzuſtellen ſein über den Sprachwohllaut, nur ſtehen der Grammatik für ſich allein ſolche Beſtimmungen freilich nicht zu. Boeckh ſagt in dieſer Hinſicht ſehr treffend: [29]) „wie viele Bern„hardi's werden noch erfordert, um einigermaaßen befrie„digend zu bearbeiten, was dieſſeits der Etymologie und „jenſeits der Syntax liegt; Letzteres die ethiſche Betrachtung „der Sprache, ihr Werth, ihre Bedeutung, Wirkſamkeit „und verſchiedener Gebrauch für das Gemüth nach ihren „verſchiedenen Elementen, eigentlich dasjenige, was in Lo„gik, Aeſthetik, Rhetorik und Poetik gehört." Der Kunſtlehre gebührt alſo nach allem dieſem eine weſentliche Stimme bei der Fortbildung einer Sprache, und ſo wird ſie denn auch hin und wieder zweckmäßig zu befragen ſein über den Wohllaut einzelner Wörter und Sylben.

Wenn nun jedes Wort an ſich ſchon nach gleichſam rein muſikaliſchem Geſetz zuſammengefügt erſcheint, ſo müſſen die Sätze und Perioden in Werken der Kunſt eigentlichen Sprachconcerten gleichen können, bei denen zunächſt die Melodik der Vocale ſchon für ſich erſcheinen wird als ein wirkſames Mittel zur Geſtaltung der Schönheit. Heinſe zum Beiſpiel läßt in einer Schilderung des Gardaſees folgende liebliche Klänge hören:

„Süßer, röthlicher Dunſt bekleidete glänzend den öſtlichen
„Himmel; und die wollichten Wölkchen ſchwebten ſtill
„um den lichten Raum des Aethers, in dem entzückt
„in hohen Flügen der Alpenadler hing."

Dieſe wohltönende Periode nun beruht, die Conſonanten und kürzeren Vocale hier noch gar nicht berückſichtigt, auf folgenden weſentlichen Haupttönen:

---

29) Von dem Uebergange der Buchſtaben in einander. Ein Beitrag zur Philoſophie der Sprache. — In den Studien v. Daub und Kreuzer Th. IV. S. 358 ff.

ü Ö u Ei Ä Ö J
Ou Ö E J J Äu Ä
E ü O ü A Ä J.

Ein musikalischer Sinn wird, bei einiger Berücksichtigung unserer früher gegebenen Vocaltonleitern, hier leicht eine bestimmte Melodie vernehmen, die bald in chromatischen Wendungen, bald in tönendem Sprunge schön dahin wallt; ja man möchte fast glauben, in dem geregelten Schlußfall deutlich die folgenden an solcher Stelle üblichen Harmonieen zu vernehmen:

Ä Ä J
6 7 6
4 8.

Zu diesen Haupttönen stehen die übrigen selbstlautenden und mitlautenden Beiklänge in schönster Uebereinstimmung; nirgend gewahrt in dem sanften Fluß der Sylben sich eine widerstrebende Sperrung gehäufter Vocale und Consonanten, und die Wörter selbst endlich zeigen die gefälligste Mannigfaltigkeit, indem drei- und vierfylbige mit ein- und zweifylbigen Bildungen sich ungezwungen an einander reihen zu schönstem Numerus. Als vollkommensten Gegensatz dieser rein musikalischen Periode entlehnen wir von einem anderen Schriftsteller die folgenden Sätze:

„ordentlich geschwelgt hatten wir im Anblick so vieler „Schönheiten; doch noch eine weit reizendere Gegend „breitete sich vor uns aus, als wir noch eine kleine „Weile auf dem engen Stege fortgeschritten waren."

Wir überlassen die nähere Zergliederung dieser Mißklänge dem gebildeten Ohre der Leser, und gehen fort zu einer anderen und wichtigeren Beschauung der Sprachmusik. In jener gelungenen musikalischen Periode harmonirt zwar der Wohllaut dem Allgemeinen nach mit dem geistigen Inhalt, jedoch ist es mehr die reine Schönheit der Form, die uns hier ergötzt, als eine tiefere merklich hervorklingende Charakteristik der Sprachtöne für sich, wie wir sie vernehmen in den beiden folgenden Strophen von Bürger:

Wann die goldne Frühe, neu geboren,
Am Olymp mein matter Blick erschaut,
Dann erblaß ich, wein' und seufze laut:
Dort im Glanze wohnt, die ich verloren!

Grauer Tithon, du empfängst Aureren
Froh aufs neu, sobald der Abend thaut,
Aber ich umarm' erst meine Braut
An des Schattenlandes schwarzen Thoren.

Die allgemein tiefe Wirkung, welche, schön vorgetragen, diese Verse machen auf jede harmonisch gestimmte Seele, liegt weder in dem besonderen Inhalt, noch in den ganz gewöhnlichen Rhythmen und Reimstellungen; dieselbe wird einzig vielmehr nur hervorgebracht durch die grausige Melodie der sämmtlichen Vocale. Kein lichteres I und E läßt hier sanft mildernd sich vernehmen; nur düstere Vocale und Diphthongen klingen, melodisch geordnet, in einander zu einer wirklich tonartigen Grundbestimmung, welche die ausgesprochene Idee der Trauer dem Ohre schon darstellt mit bedeutungsvollster Bezeichnung. Hier nun, wo mit der formalen Schönheit des Tones ein tief Charakteristisches zugleich sich offenbaret, wird die durch Kunst idealisirte Sprache des Dichters vollständig dargestellt als eine wirkliche Musik.

Die also gefundenen innigen Beziehungen schon der elementarischen Sprachtöne zur Psyche bieten ein ganz neues Feld dar zu vielseitigster interessanter Beschauung; Boeckh sagt: „in der That ist die Erforschung der Har„monie der Sprache und Idee die unendlichste Aufgabe „der Wissenschaft, zu deren Lösung aber noch kein Anfang „gemacht ist.“ 30) — — Ueber die tieferen Verhältnisse „der einzelnen Sprachlaute — so meint ein anderer Den„ker — fehlt uns, wie ich glaube, noch ein Werk, in dem „sich musikalischer und poetischer Sinn mit einer wissen„schaftlichen Darstellungsweise verbände. Die Verhältnisse

30) A. a. O. S. 366.

„der Laute treffen ohne Zweifel mit den Verhältnissen in „der Musik zusammen, und es müßte der Grund anschau„lich werden, aus welchem der zartfühlende Dichter, schon „der wohlredende Mensch so oft, durch das bloße Fühlen, „das innere Ohr geleitet, die nothwendige Wortfolge von „selbst findet, und durch den glücklichsten Sprachbau die „Zuhörer und Leser mit dem vergnügenden Bewußtsein ei„nes anwesenden Wohllautes erfüllt. Zahllose Ahnungen, „und eine reiche Praxis dieses Generalbasses der Stimm„laute finden wir in der vocalreichen Sprache der Minne„sänger.“ [81]) — Als einen ersten Versuch nun zu einer näheren Begründung dieses musikalischen Theils der deutschen Dichtkunst geben wir alles Folgende; die genauere Ausführung des Einzelnen nicht sowohl, als die möglichst richtige Bezeichnung des dabei einzuschlagenden allgemeinen Weges ist dabei das natürliche Ziel.

Das Wort ist recht eigentlich eine Leibwerdung des Geistes, wobei die Consonanten uns denn erscheinen als die Knochen und Sehnen, die Vocale hingegen als belebende Nerven, als ein ätherisches Fluidum, das da am innigsten verwandt ist dem reinen Geist. Die Vocale sind das Liquide, das Aushallende der Rede; Consonanten dagegen sind das Starre, Begränzende: diese sind Schatten, jene sind Licht. Vocale und Diphthongen verleihen der Sprache vielfaches Colorit; die Consonanten dagegen geben den Wörtern mannigfache Gestaltung. Die Selbstlaute für sich tönen sanft und milde, man möchte sagen weiblich; vorherrschende Mitlaute dagegen machen die Rede stark und kräftig, also männlich. Die Vocale sind das rein tönende Princip in der Sprachmusik; die Consonanten bestimmen durch ihre grö're oder geringere Umschließung der Selbstlaute mehr Bewegung und Rhythmus.

Die Vocale fließen als eigentliche Seelenhauche unmittelbar hervor aus der menschlichen Brust, kein anderes

81) Loeben, in den Lotosblättern Th. I. S. 76.

Sprachorgan iſt dabei thätig, als die tönende Stimmritze ſelbſt, deren Laut nur mannigfach gebrochen wird in der verſchiedenen Mundſtellung. Am leichteſten iſt die Hervorbringung des A; es erklingt, ſo wie nur der Luftſtrom hörbar dahin fließt durch die ganz natürlich geöffneten Lippen. Die Kinder lernen daher dieſen Laut zuerſt, und lallen mit deſſen Hülfe die erſten Liebesworte: Mama und Papa. Der am ſtärkſten tönende Vocal wird aber auch das A zugleich durch dieſe geringſte Thätigkeit der Sprachwerkzeuge, weshalb denn auch der künſtliche Geſang dieſen Laut am meiſten für ſich geeignet findet. Bei dem A haben die Organe ein merkliches Streben zur vollkommenen Kreisform; das O hingegen neigt, gleich ſeiner bedeutſamen Geſtalt im Schreiben, mehr hin zur aufrechten Ellipſe, während das E dieſelbe Figur mehr der Breite nach darſtellt. Werden nun dieſe Abweichungen vom natürlichen Rund nach beiden Richtungen hin fortgeſetzt mit einer merklichen dem Auge ſchon ſich leicht darſtellenden Anſtrengung der Sprachwerkzeuge, ſo bilden ſich über dem O und E hinaus die Vocale U und J. Die Thätigkeit der Organe iſt bei dieſen beiden Vocalen, gegen die Erzeugung von O A E betrachtet, ſo geſteigert, daß dieſelben in dieſer Hinſicht ſchon die Natur der Conſonanten anzunehmen ſcheinen, in welche ſie denn auch häufig übergehen, und zwar: das J in Jod und G, das U dagegen in W V. F. Das A alſo erſcheint in jeder Hinſicht als die bedeutſame Mitte der Vocaltonleiter; J und U aber bilden die äußerſten Endpunkte, wozwiſchen zunächſt O und E und ſodann auch die anderen ſelbſtlautenden Töne ſich natürlich ordnen. Aus dieſer Betrachtung nun über die Entſtehung und Bildung der Vocale werden ſich, bei einer noch genaueren Durchführung, eine bedeutende Anzahl natürlicher Geſetze ableiten laſſen über deren wohltönende Reihenfolge oder Melodik; es tritt aber dabei auch, neben der Beſtimmung des formell Schönen, zugleich viel Cha-

rakteriſtiſches hervor, auf deſſen Beſchauung es hier zunächſt weſentlich ankommt.

Indem wir nun auf das bedeutſam Bezeichnende der einzelnen Selbſtlaute in Kurzem eingehen wollen, ſo bemerken wir zunächſt, daß der Vocal dabei nur erfaßt werden kann in ſeiner urſprünglichen Weſenheit, wo er alſo noch mehr natürlich als willkührlich und rein conventionell, angewendet wurde: ſolchen charakteriſtiſchen Beſtimmungen thun alſo ſpätere Wortbildungen, in denen der Selbſtlaut entweder ganz indifferent geworden iſt, oder gar, woran es an Beiſpielen nirgend fehlen wird, eine ganz andere Bedeutung angenommen zu haben ſcheint, durchaus keinen Eintrag. Bernhardi hat die Verkehrtheit und Seichtheit ſolcher und ähnlicher Einwürfe gegen dergleichen Unterſuchungen zur vollkommenſten Genüge dargethan, [32]) und zugleich dringend aufgefordert zu einer Charakteriſtik aller elementariſchen Sprachlaute. In der That iſt auch dieſer Gegenſtand noch beinahe gänzlich unbearbeitet. Außer dem Wenigen, was jener Sprachforſcher ſelbſt als hieher gehörig beibringt, machen nur noch einige ältere Schriftſteller darüber, mit beſonderer Berückſichtigung des Griechiſchen und Lateiniſchen, manche brauchbare Bemerkungen, [33]) die denn, da in dieſem Gebiet viele allgemeine in allen Sprachen gültige Beſtimmungen ſich finden, zum Theil wenigſtens eine Stelle gefunden haben in den folgenden Skizzen.

Das A iſt, wie wir geſehen haben, der natürlichſte und tonreichſte Vocal, daher bezeichnet dieſer Laut im Deutſchen zunächſt allen reinen Ton an ſich, wie etwa in den Wörtern: „Schall, Hall, dem ſinnverwandten „Fall, Krachen, Sang" u. ſ. w. Sein „Klang" iſt lauter und

---

32) Sprachl. B. IV. S. 265. ff.

33) Bartholom. Marantae Venus. Lucullinav. quaest. libr. V.

J. Vossius, de poematum cantu et viribus rhythmi. S. 51. 849.

rein, man möchte ihn ungefärbt und durchsichtig nennen, wie er denn auch dergleichen Objecte vielfach charakterisirt, z. B.: „Glas, glatt, Wasser, Trank, flach, blank". Solcher „Glanz" aber, solche lichte „Klarheit" des Aeußeren geht denn auch auf das Innere über, wie in dem bedeutungsvollen Reime „Wahrheit" und in dem Abstractum „Pracht." Dieser Begriff ist allem Großen und Herrlichen verwandt, daher finden wir das prächtige A auch wieder in allen solchen Bezeichnungen; es hallt uns bedeutsam entgegen in den Wörter: „Nacht, Grab, Kraft, Mann, Majestät," es ist selbst der Grundton des Wortes „Erhabenheit." Einen gleichen Charakter trägt meistens auch alle Bewegung, welche dieser Vocal etwa bezeichnet: es ist nicht der fliegende Blitz, sondern das „sanfte langsame Wallen;" überall herschen hier „Anstand, Maaß und Anmuth." Heftigkeit und wilde Leidenschaft gelangen demnach in diesem Tone niemals zum Ausdruck; „stark" und „markig" zwar, aber stets mit „Selbstachtung" und „Adel" tönt die Empfindung hervor aus den innersten Tiefen der Seele. So wird das lautere A im Deutschen gern bezeichnend für den Aufschwung zum Göttlichen; mit dem kindlichen Namen „Atta" [34]) fleheten der germanischen Völker alte Ahnen zum Höchsten; von „Gladsheim," dem „Prachtsaal" der hohen Götter, und von „Walhalla," der himmlischen Wohnung, sangen anmuthsvoll die ältesten Dichter. Für uns noch bildet dieser reine Vocal mit einem leicht schließenden Consonanten das so bedeutsame Wort „All," und in innigster Uebereinstimmung mit dem Vorhergehenden gestaltet sich daraus das schöne Compositum „Allmacht." Völker anderer Zonen benennen noch jetzt mit so bezeichnendem Naturlaut die Gottheit, denn viele Millionen beten: gelobt sei „Allah." — So ist denn die-

34) Atta unsar thu in himinam.

Ulphilas.

ser Vocal an sich tief charakteristisch, und überall, wo dessen ursprüngliche Natur, über den Gebrauch bedeutungsloser Convention hinaus, uns anklingt, da werden wir demnach angenehm ergriffen. Derselbe ist aber auch eben so melodisch schön, und selbst in kürzeren Silben noch kräftig tönend; daher sind, in fremden Sprachen, [35]) wie im Deutschen, die Verse im Grundtone „A" stets voll- und klangreich. Voß singt mit ordentlicher Melodieenpracht:

Für Gesetz und Ordnung fügsam,
Strebt der kranke Geist nach Wahrheit;
Und die Red' in holder Klarheit
Hallet biegsam
Apollon's Hall.

Durch matte Nachsilben im schwachen E zwar etwas geschwächt, doch aber immer noch volltönend sind auch Schiller's folgende Verse:

Und aller freien Männer Herzen schlagen,
Und alle gute schöne Seelen klagen
Theilnehmend deines Ruhmes Fall.

Das O hat im Deutschen, dem Allgemeinen nach, ganz den Charakter des A, nur in höchst gesteigerter Potenz. Der starke Klang wird hier zum „vollsten Ton;" die „Glocke dröhnt hohl;" der Hammer „pocht;" der „Donner rollt und tobt": in allen diesen Lauten zeigt sich, gegen das lichte A, schon ein deutlicher Uebergang zum tiefen grausigen U, weshalb denn auch Homer mit merklicher Absicht das schauerliche „Grollen und Tosen" des Oceans ergreifend darstellt in diesem Ton. [36]) Durch

35) Phyllida amo ante alias, nam me discedere flevit:
Et longum formose vale, vale, inquit Jola.
Virgil. Eclog.

36) ἠΰτε βοάων ἀγαγωμένης ἁλὸς ἐξω. — Des Tongemäldes wegen βοάων nicht βοώσα. Plato bewunderte, so sagt man, dieses glücklich angebrachte Wort der-

ihn wird das „Große" des A mehr noch „erhoben;" zur Pracht gesellt natürlich sich die „Hoheit" mit ihrem „Gefolge;" dem „Vornehmen und Kostbaren," dem „Stolz und Pomp des Thrones wie der Krone." — „Oben am offenen wolkigen Dome" des Himmelgewölbes glänzt zum „Wohl" der Menschheit „golden die Sonne;" und „Lobgesänge" ertönen dankbar dafür dem Ewigen, den die deutsche Zunge so schön bezeichnet mit dem Namen „Gott." [37]) — Erhaben wie die Bedeutung ist auch der volle Klang dieses Vocals, daher können die Verse in dieser Tonart eben so bezeichnend als melodisch sein; [38]) Schiller z. B. singt:

Hoch vom Dome
Schwer und dang,
Hallt die Glocke
Grabgesang.

Wie hier das Erhabene, so klingt auch das Grauen, welches, den früheren Andeutungen nach, schon in diesem Tone liegt, bedeutsam hervor, wenn Bürger den schnellen Ritt der „Todten" also schildert:

---

gestalt, dass er sofort alle seine Gedichte verbrannt haben soll, in dem Gefühle, niemals die Sprache so bedeutsam tönend gebrauchen zu können; in der That ein nachahmenswerthes Beispiel für so viele unserer Almanachs-Poeten. — d. V.

37) Eben so in vielen älteren charakteristisch gebildeten Stammsprachen; z. B. Θεός, Thoth, Wodan u. s. w. Die Benennung des höchsten Wesens bei den verschiedenen Völkern giebt Anlass zu mannigfacher interessanter Betrachtung. d. V.

38) In einigen Oden des Pindar herrscht der Vocal Ω sicher mit Absicht vor. — Selbst dem Cicero legt man in seinen Reden ein förmliches Suchen bei nach solchen charakteristischen Lauten; z. B.: Video P. C. in me omnium ora atque oculos esse conversos. Video vos non solum de vestro ac Reip., verumetiam, si id depulsum sit, de meo periculo esse sollicitos. — orat. in. Catil.

Und immer weiter hopp hopp hopp
Ging's fort im sausenden Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben,
Und Kies und Funken stoben."

Das U ist seinem ganzen Wesen nach finster; alles Widerwärtige und Unangenehme, das Geheimnißvolle und Mystische gelangt hier bedeutsam zum Ausdruck. Unheimlich ist zunächst sein düsterer Ton, denn „dumpfes Summen und Brummen, Uhuschrei und grausiger Unkenruf erregen Furcht." Aller Glanz des A und O wird hier durchaus getrübt. „Dunkel gähnt der Abgrund," neblichter „Duft steigt von unten herauf;" schon von Weitem gewahrt man die „Dunstsäule über der Kluft." So bezeichnet denn auch das U höchst charakteristisch die geistige Nacht in den Worten: Dummheit, Stumpfheit u. s. w. An Plagen aller Art mahnt dieser Laut in den Wörtern: „Flut, Glut, Durst, Hunger, Wunde, Blut;" eben so gelangt auch Unedles oft mit ihm zum Ausdruck, wie z. B.: „Pfuhl, Strunk, Rumpf, Trunk, Wuth, Lumpen, Schmuz" u. s. w. Durch ihn wird Bewegung in irgend einer Weise beinahe gar nicht, oder doch nur langsam und widerstrebend dargestellt; man könnte sagen, das U strebe an sich schon nach „Ruhe und Geduld," gleich dem „Druck und Kummer" in der müden Brust. Hier lasten die „Schuld und der Fluch;" wie denn überhaupt alles Widerwärtige solcher Art sehr passend bezeichnet wird durch die dunkle Vorsylbe „Un," wie in: „Unrecht, Unglück, Unheil u. s. w. Eben so düster wie sein Charakter, also auch ist der Klang dieses Vocals; [39]) man höre nur die

39) Dem düstern Wesen der Hetrurier und Umbrer mit ihren blutigsten Kampfspielen, Leichenfeiern u. s. w. sagte der trübe Klang dieses Vocals überaus zu; derselbe ist mehr als irgendwo in den altitalischen Sprachen zu finden. Ein carmen lamentabile der bekannten Eugubinischen Tafeln beginnt z. B. folgendermaassen: Furtukitu erarunt struehlas eskamitu akeitu etc. Gori Mus. Etrusc. T. I. p. 47.

folgende Strophe im Grundton U mit den Dominanten A und Au:

Furchtbar iſt das Grab!
Kalte Winde ſauſen,
Dumpfe Schauer grauſen,
Gram und Grauen hauſen
Um das ſtumme Grab —
Furchtbar iſt das Grab.

Roſegarten.

Hölty, in der trefflichen Elegie auf ein Landmädchen, ſtimmt durch das U bedeutſam den wahren Grundton ſeiner Dichtung an, aus dem er hernach zweckgemäß weiter modulirt in andere Töne, um gegen den Schluß hin die Klänge des finſteren U und des verklärenden O wieder aufzufaſſen.

Das I bildet, wie organiſch in der breiteſten Oeffnung des Mundes, ſo auch in ſeiner pſychiſchen Natur, den reinen Gegenſatz des U. Sein Ton iſt hoch, dünn, und leicht ſchneidend; und ſo kann er zwar noch weich und ſchmeichelnd „klingen," beleidigt aber doch bei allzu häufigem Gebrauch leicht das Ohr: man ſcheint dabei, wie Voſſius bemerkt, eher zu „wiehern," [40]) als zu ſprechen. Alle Schnelligkeit der Bewegung ſammt ihren verwandten Begriffen gelangt mit dem kurzen I paſſend zum Ausdruck; man betrachte nur in dieſer Hinſicht die Wörter: „Springen, Licht, Blitz, Schiff, Fiſch, Stich, dringen, ſpitz, Flimmer;" und eben ſo raſch entſtrömt dem Innern der „Witz," wie denn dieſer Vocal überhaupt jede ſchnelle und heftige Regung der Seele bezeichnet. Spricht man aber das I mehr gedehnt mit ſanftem „Singen," ſo wird es der Ton der „Liebe und der anſchmiegenden Innigkeit;" des „Himmels ſtiller Friede" klingt aus ihm. So gebraucht denn auch Hölty dieſen Laut ſammt dem zunächſt

40) „hinnire" potius, quam loqui. l. c. p. 52.

verwandten „Ei“ mit allgemeiner Lieblichkeit in den folgenden Versen:

Wie ein Engel stand im Schäferkleide,
Sie vor ihrer kleinen Hüttenthür;
Wiesenblumen waren ihr Geschmeide,
Und ein Veilchen ihres Busens Zier.

Rosegarten ebenfalls bezeichnet treffend den reinen Gegensatz jener vorhin angeführten Schauerklänge durch das schmeichelnde I:

Lieblich ist das Grab!
Linde Stille flüstert,
Kühler Schatten düftet,
Süßer Friede säuselt
Um das stille Grab —
Lieblich ist das Grab!

Das E, in seinen vorhin angegebenen vielfachen Modificationen, kommt in unserer Sprache bei Weitem am häufigsten vor, daher ist es im Allgemeinen der charakterloseste Vocal. Kurz gebraucht verrichtet er beinahe allein das grammatische Geschäft aller Flection; und länger gesprochen bezeichnet er eine große Reihe abstracter Vorstellungen und Ideen, [41]) in welchen, ohne alle Bedeutung, der Vocal eben nichts anderes ist, als das nothwendige Mittel zur Aussprache. So wird jedoch das E von dieser Seite wiederum höchst bedeutsam für das tiefere geistige Wesen der Deutschen: Völker von mehr einseitiger Individualität, von größerer sinnlicher Reizbarkeit und lebhafterer Einbildungskraft, haben sehr natürlich diesen Laut fast ganz aus ihrer Sprache verbannt. Der Presa also gehört dieser Vocal zunächst, da er jedoch auch in der Poesie häufig vorkommen muß, so untersuchen wir zunächst wiederum seinen Klang. Derselbe nun hält die Mitte zwischen dem klaren A und dem hellen I, und so hat das E zwar kei-

41) z. B. Leben, Seele, selig, Regel, Welt u. s. w. d. V.

nen beſonders nachdrücklichen, doch aber immer noch zierlichen Ton; keiner der anderen ungleich charaktervolleren Vocale könnte ſo oft vernommen werden, ohne den äußeren und inneren Sinn zu beleidigen. In dieſer Mittelnatur bezeichnet er zwiſchen dem „Glanz und dem Blitz“ ohne beſonders hervorſtechende Eigenthümlichkeit nur das „Helle, Gelbe und Grelle;“ eben ſo wird auch die mächtig fortreißende Bewegung des J wiederum ſehr gemildert in den Wörtern „ſchnell, Welle, ſtreben,“ und es geſellen ſich gern „Enge und Begränzung“ hinzu, wie z. B.: „klemmen, zwängen, drängen, Menge“ u. ſ. w. So drückt denn dieſer Vocal auch eben ſo die innere Beklommenheit aus, wie in den Wörtern „Sehnen, ängſtigen, Thränen;“ und hier gewinnt er eine gewiſſe hingebende Zärtlichkeit, die ſeine wahre poetiſche Sphäre ausmacht. Er gehört daher vornehmlich der erotiſchen Dichtung; Voſſius ſagt: „dieſer Buchſtabe gilt viel in zärtlichen Liebesliedern; denn er hat etwas Anziehendes, und Weiber hören ihn beſonders gern.“ Sehr charakteriſtiſch nach allem dieſem bildet das E den Grundton der folgenden Strophe:

O ſcheltet nicht, mich treibt des Herzens Sehnen,
Mein Lieben in engkünſtlichen Sonnetten
Zu ſagen, weil ich ſelbſt ſo eng gefangen.

L. Gieſebrecht.

Nach dieſen kurzen Andeutungen über das Muſikaliſch-Poetiſche der einfachen Vocale würden nunmehr die chromatiſchen Zwiſchen- und Doppel-Laute eben ſo zu betrachten ſein; wir müſſen indeſſen das Weitere darüber hier unberührt laſſen, und bemerken nur im Allgemeinen, daß ein ſolcher zuſammengeſetzter Klang meiſtens die äſthetiſche Natur ſeiner Grundtöne annimmt in den zarteſten oft wunderbar ſchönen Färbungen und Schattirungen: Belege dafür finden zum Theil ſich ſchon in den bisher gegebenen Beiſpielen. Sehr reich daran ſind auch die herrlichen Minneſänger, auf deren häufig ſo gelungener Sprach-

muſik vorhin ſchon verwieſen ward. Oft treiben dieſe aus Luſt an der Melodie einen ordentlichen Uebermuth mit den Vocalen, und vollführen mit ihnen als bloße Klänge für ſich, ohne näheren logiſchen Inhalt, ein lieblich bedeutſames Spiel; ſo zum Beiſpiel Gotfrit von Niſen im Sange von der Jägerin:

Sol ich dieſen Sumer lank
Bekumbert ſin mit Kinden;
So wär' ich vil lieber tot.
Des iſt mir min Fröude krank,
Sol ich nicht zen Linden
Reien ewe Dirre Not:
„Wigen wagen gugen gagen, wenne wil ez tagen
Minne Minne, trute Minne, ſwik ich wil dich wagen."

Amme nim daz Kindelin,
Daz ez nicht en weine;
Alſe lip als ich dir ſi
Ringe mir die Swäre min.
Du maht mich aleine
Miner Sorgen machen fri.
„Wigen wagen gugen gagen, wenne wil ez tagen,
Minne Minne, trute Minne, ſwik ich wil dich wagen" u. ſ. w. —

So viel alſo an dieſer Stelle von der Muſik der Vocale. Ueber Schönheiten ſolcher Art, die nur mit klarem inneren Sinn empfunden und aufgefaßt werden, könnte freilich auch die umfaſſendſte äſthetiſche Theorie eben ſo wenig erſchöpfend und völlig beſtimmt ſein, als etwa über den Blumenduft: doch aber ſind, wie ſchon erwähnt ward, Unterſuchungen ſolcher Art ſtets fruchtbringend für den höheren ſchöpferiſchen Genius, der, ſinnig und tief, ſo gern zu hellem Bewußtſein zu gelangen ſtrebt über die Zauber der Kunſt.

Die Conſonanten bilden, zu Folge des vorhin Geſagten über die allgemeine Natur der Buchſtaben, meiſtens einen völligen Gegenſatz der Vocale. Sie begränzen zunächſt

deren aushaltenden Ton, und dieſer Eigenſchaft wegen hat man ſie irriger Weiſe als der ſchönen Sprachmuſik durchaus widerſtrebend betrachtet. Ein allzu großes Uebergewicht der Mitlaute beeinträchtigt dieſelbe allerdings; die ziemlich ebenmäßige Miſchung der Vocale und Conſonanten aber gereicht einer Sprache unbezweifelt zur weſentlichſten Schönheit: ſo iſt die ſpaniſche Sprache mit ihren häufigeren Mitlauten offenbar wohltönender und kräftiger, als die italieniſche mit ihren faſt durchgängig herrſchenden Vocalendungen. Selbſt für die eigentliche Tonkunſt erſcheinen bei näherer Prüfung die Conſonanten nicht ſogar unbrauchbar, als man gewöhnlich meint; Nägeli ſagt ſehr richtig: „zu wenig Conſonanten ſind für den Geſang nachtheiliger, als zu viel“ [42]). — Sämmtliche Mitlaute ſcheiden, wie wir in der Tonleiter derſelben geſehen haben, ſich zunächſt in leicht fließende, welche, wie etwa R und M, noch als eigentliche Halbvocale gelten; und in ſchwer fließende, die den Ton nicht gleich jenen forthallen, ſondern kurz herausſtoßen, wie das K, P u. a. m. Alle ſolche und andere Ton-Verſchiedenheiten, wie beſonders die mehr oder mindere Stärke und Schwäche der Conſonanten, hängen unmittelbar ab von der verſchiedenen Mundbewegung, welche organiſche Beſtimmung denn auch zunächſt einen entſcheidenden Einfluß hat auf deren Charakter. Dieſer nun iſt in vieler Hinſicht noch weit beſtimmter als der der Vocale; beſonders ſind die Conſonanten in der deutſchen gleich jeder nordiſchen zum Mitlaut ſich weſentlich hinneigenden Kraftſprache ungleich bezeichnender, denn ſie bleiben die unwandelbaren Wurzeln der Wörter, wenn entweder die Flection als reine Form, oder in tieferer Anſicht auch wohl die verſchiedene Schattirung der Begriffe den Vocal oft mannigfach wechſeln. Man betrachte z. B. die Wortbildungen: „Binde, Band, Bund — Singen, ſang, geſungen — Bergen, birg, barg, verborgen, Burg —

42) Geſangbildungslehre S. 244.

Sprechen, sprich, sprach, gesprochen, Spruch" u. s. w. Dieser Vocalwechsel ist, beiläufig zu bemerken, unserer Ansicht über deren angestammte Bedeutsamkeit durchaus nicht entgegen; es könnte uns vielmehr derselbe dafür manche interessante Bestätigungen liefern, wenn hier der Ort wäre zu tiefer greifenden grammatischen und etymologischen Erörterungen.

Da wir nun das Charakteristische auch der einzelnen Mitlaute noch mit Einigem wenigstens näher berühren wollen, so muß nothwendig zuerst die Rede sein vom H; denn dieser Consonant steht, wie wir wissen, den Selbstlauten noch so nahe, daß kaum etwas Besonderes von demselben zu erinnern ist. Nur indem er den Vocal mit raschem Stoße hervordrängt, zeigt er als seine wahre Natur ein merkliches Streben nach Bewegung und Aufschwung, und also hat ihn denn auch Arndt, charakteristisch und wohltönend zugleich, als vorwaltenden Mitklang gebraucht in folgenden Versen:

Hebt das Herz! hebt die Hand!
Hebt sie zu der Himmel Meister!
Hebt sie zu dem Geist der Geister!
Hebt sie hoch vom Erdenland!

Das Jch hat, wie es früher schon erwähnt ward, ebenfalls noch beinahe die reine Natur der Selbstlaute; wenn es, seiner Entstehung nach ein eigentlicher Doppel-Vocal, rein und tönend ausgesprochen, und nicht etwa in den bloßen Gaumenlaut G umgewandelt wird, so ist es wohltönend, und athmet besonders Heiterkeit und Frohsinn. Es heißt daher sehr passend in einem Jägerliede:

Jubelgejauchz
Jugendlich laut
Hall'n wie umher;
Hussah, die Jagd!
de la Motte Fouqué.

Das W ist, um dasselbe richtig zu bezeichnen, ein wahrhaft wonniger Consonant; süßer Wohllaut wohnt ihm

bei, und sein Charakter ist der Ausdruck alles Weichen und Wiegenden; Welle und Woge, Wehen und Wallen bezeichnet derselbe, und so singt denn Bürger mit fast unnachahmlicher Schönheit:

Wonne weht von Thal und Hügel,
Weht von Flur und Wiesenplan,
Weht vom glatten Wasserspiegel,
Wonne weht mit weichem Flügel,
Des Piloten Wange an.

V und F verlieren, als Schärfung des W, dessen sanfte Natur ganz und gar. Es haben diese Consonanten im Ton, und nebenher auch in der Bedeutung, eine Bestimmtheit und Festigkeit, die indessen dem Wohllaut, selbst bei deren zu starker Anhäufung, nicht stört; man höre z. B. die folgenden Verse aus einem Erntelied:

Frohen Gefühls
Führen wir frisch
Früchte des Feld's
Feiernd herein.

Das M bezeichnet gern Großes und Kräftiges, z. B.: Macht, Meer, Mann, Mark; [43]) es dient jedoch der Bedürftigkeit auch in den vielfachsten anderen Beziehungen, weil es von Natur so wohltönend ist, daß es die folgende Häufung verträgt ohne wesentlichen Mißlaut: [44])

Mein müdes Mühlrad mahlt nicht mehr.

Das N ist gleichfalls ein kraftvoller und bedeutsamer Laut; Plato, der bereits die tiefere Natur der Sprachelemente zu erforschen strebt, und darüber manche höchst

---

43) μέγας, μίγος. magnus, summus mons etc. d. V.

44) Tantam enim mansuetudinem, tam inusitatam inauditamque clementiam, tantum in summa potestate rerum omnium modum, tam denique incredibilem sapientiam, ac paene divinam, tacitus nullo modo praeterire possum. Cicero, orat. pro M. Marcello.

sinnige Bemerkungen macht, [45]) sagt von diesem Buchstaben: sein Ton wird gleichsam in der Kehle festgehalten, daher findet derselbe sich höchst passend in den Worten, welche das „Innere und Innerliche" ausdrücken [46]). Und wie dieser Begriff dem N in allen Sprachen beinahe zukommt, so bezeichnet es auch fast eben so durchgängig das natürlich widerstrebende der reinen Negation. Nach der verschließende Form der Erzeugung ist sein Klang mehr kräftig als schön; ein Beispiel geben folgende Verse aus dem Lacrimas:

Nun nimm meine Freundin
Die Nelke noch wohr, die nahe daneben
Festliche Farben trägt.

Das L ist ein Laut von höchster Schönheit; Plato sagt von demselben: es gleitet hier alles Sanfte und Weiche gleichsam von selbst über der nur vorgestreckten Zunge hin, daher bezeichnet dieser Consonant alles Sanfte und Gleitende [47]). Eben so nun ist es auch im Deutschen, z. B. in den Wörtern: Licht, leicht, Luft, leer, Laut, Lippe u. s. w. Der Klang des L ist wie seine Bedeutung, sanft und schmeichelnd; die folgenden Verse zeigen neben dem lieblichen Vocaltone I ein ungemein harmonisches Consonantenspiel:

Lisple Laute, lisple linde,
Wie der Hauch der Abendwinde.

Das R scheint nach Plato das Werkzeug aller Bewegung zu sein, die es denn auch im Deutschen gern nachahmend darstellt; unter andern in den Wörtern: rollen, rauschen, reißen, prasseln, reiten, Reigen u. s. w. Ferner

45) in Cratyl.

46) ἔνδον, ἐντός. intus, intimus etc. d. V.

47) z. B.: λεῖος, ὀλισθαίνειν. levis, mollis, dulcis etc. d. V.

bezeichnet dieſer Laut oft alles „Rauhe und Schroffe," und eben ſo iſt denn auch ſein Klang: Voſſius findet in dem R, welches die ſpartaniſche Mundart ſo häufig am Schluß der Wörter hören ließ, eine unbezweifelte Uebereinſtimmung mit den rauhen Sitten dieſes Volkes; [48]) und auch die düſtern Hetrurier hatten in ihrer Sprache vielfach dieſen harten Laut. So dient denn derſelbe nur zu ſchauerlich wilden Tongemälden, und mehr noch im Einzelnen zur Kräftigung der Rede, denn dieſelbe wird durch ſein Vorherrſchen leicht ſchwerfällig und rauh; man höre nur z. B. die folgende Stelle aus dem Triſtan des Meiſter Gotfried von Straßburg:

Der verirrete Marke
Alverſt was er ſtarke
Bekumbert mit trahte
Mit wie getaner ahte
Er ſich hieruz berihtete, u. ſ. w.

Das S beginnt die Reihe der Ziſchlaute, die den Wohllaut der Sprache jederzeit beeinträchtigen: die Athenienſer, welche nicht bloß auf den Inhalt der Verſe hörten, ſondern mit durchbildetem Sinn auch die zartere Muſik derſelben belauſchten, haben dem Euripides den allzu häufigen Gebrauch dieſes Buchſtaben laut gerügt [49]). Das reine S hat noch den mildeſten Klang, und ſo bezeichnet es denn auch gern das Sanfte, wie in den Wörtern: „ſäuſeln, ſummen, ſchön, ſüß, Saft." Andere leicht aufzufindende Hauptbezeichnungen haben die zuſammengeſetzten Laute St, Sp u. ſ. w.; deren Wohllaut aber vermindert ſich mehr und mehr ſtets bis hinab zum hart ziſchenden Z. Die folgenden Beiſpiele aus dem Lacrimas, Sigurd

48) l. c. p. 58.

49) In deutſchen Theatern könnte immerhin der Dichter ſich in jedem Verſe ſelber ausziſchen, und es würden eben nicht Viele der Hörer dieſe muſikaliſche Ironie bemerken.

d. V.

u. ſ. w. ſtellen dem Ohr dieſen Laut als vorherrſchend dar n den verſchiedenſten Modificationen:

Sinnend im Eibe
Saftgrünen Zeltes
Denk' ich Geſchlechtern
Schwediſcher Könige nach.

Da ſtört mich die ſtolze
Stattliche Linde;
Die rauſcht ſo ſüße.
Da ſitzt wohl Göttliches drauf.

Der Spott iſt welker Blätter Spiel,
Die ſprühen auf ernſten Wanderers Hut;
Die Streng' iſt ſtarker Wurzeln Kraft,
Die ſtehn im Sommer und Winter feſt.

Wer ſcharfe Schwerter
Schmieden und ſchleifen will
Scheue das Ziſchen der Flamme nicht.
Wer ſcharfe Schwerter
Schwingen in Schlachten will
Scheue das Rauſchen der Speere nicht.

Heide Herrin, ja eile
Hinaus: ſein herrlicher Hofſtaat
Hat hier angehalten
Auf den ſanft gereb'nen heitern Hügeln;
Blendend und blinkend
Alle die bunten Beſitzthümer verbreitet,
„Zu zahlen und lieblich,
„Um alle die zarten Zauber zu zählen."

Die Conſonanten G und K ſammt den anderen Gaumenlauten ſind gleichfalls dem Wohlklang der Sprache nicht ſonderlich förderſam, dennoch aber kommen ſie im Deutſchen, theils äußerlich nachahmend, theils in vielfach tieferer Bedeutung vor; die folgenden aus den vorhin an-

geführten Quelle meiſtens entlehnten Verſe zum Beiſpiel gebrauchen dieſe Beitöne höchſt charakteriſtiſch:

„Klingende Quadern
„Klar, wie das Eis glänzt
Bilden der Wölbung
Ernſtes Gebäu.

Da weckt mich die wackre
Gewaltige Eiche;
Der dröhnt's durch's Mark.
Was Göttliches hegt ihr Dach.

„Und die kränzenden Kronen
„Krauſen Gewölkes
Steigen vom Himmel
So ſtattlich in das Gezweig.

Wir wollen Beide
Von dieſen Blumen weiter wandeln,
Freuen am Frühlinge uns.
Es muß der junge Fürſt jetzt fahren
Draußen, ſo dünkt mich,
In Schönheit und Düften dahin,
„Geſchmückt auf dieſem Gange,
„Als hätt' er eine Geliebte zu grüßen.
„Glänzend wie Gold
„Sehe ich ja ſchon ſeines Gewandes Grüne.

Die Zungenlaute D und T ſind, in dem Zurückziehen und Anhalten ihres erzeugenden Organs, dem Plato ein paſſender Ausdruck alles Gefeſſelten und Stehenden; und ſie kommen in der That auch vielfach in ſolcher Bezeichnung vor, z. B. in den Wörtern: Damm, Kette, Dach, Druck, drängen u. a. m. [60]). Das ſehr harte T wird

60) δεῖν, tenere etc.

nur in seltneren Fällen als herrschender Mitklang charakteristisch anzuwenden sein, das sanftere O hingegen ist von angenehmer Wirkung; Fouqué singt mit gefälligem Tone:

Draußen im Dunkel
Duftiger Haine
Weit durch den Bergwald
Will ich mich ergeben.

B und P, die beiden letzten Buchstaben in der Tonleiter der Consonanten, sind überaus scharf und hart; Olivier nennt diese und die vorigen, wegen des scharf herausgestoßenen Tones, sehr bezeichnend Knalllaute. Schnell, wie sie erzeugt werden, ist auch oft ihre Bezeichnung, z. B. in den Wörtern: Blitz, Ball, prallen, piff, paff u. s. w. Dem Klange nach stört das P nur im einzelnen Gebrauch den Wohllaut der Rede nicht, und selbst das weiche B tönt, gegen die ersten Consonanten der Scale betrachtet, schon ziemlich scharf, jedoch nicht ohne Anmuth, wie dieses die folgenden Verse aus dem Lacrimas bekunden:

Blinkende Bäche
Seh' ich in sanfter Biegung die Berge benetzen.

Diese so mannigfach gegebenen Beispiele beweisen, und der Verfolg unserer Untersuchungen wird es noch näher bekunden, daß die deutsche Sprache wesentlich hingewiesen ist auf solche Consonanten-Musik. Die genauere Untersuchung derselben muß daher dem Dichter für besondere Fälle ein wirksames jetzt noch wenig beachtetes Mittel des formellen Ausdrucks an die Hand geben; zugleich aber wird sie im Allgemeinen seinen Sinn schärfen, und ihn lehren, Härten und Mißklänge entweder ganz zu vermeiden, oder doch dieselben mit Leichtigkeit zu mindern. Ist irgendwo ein Wort oder eine Sylbe von harter Aussprache unvermeidlich, so kann man diese durch eine sorgsame sich mehr selbstbewußte Wahl der vorangehenden und nachfolgenden Laute jederzeit sanfter und fließender machen; so verbessert z. B. Voß die würgenden Versfüße „jetzt strebt"

und „eilends sprang" sehr gewandt in die ungleich schöner hallenden Töne „nun strebt" und „hurtig sprang." Einer ähnlichen Feile hätten die folgenden hart tönenden Verse bedurft:

Dacht' ich's doch! Das lehr' ich Dich, mein Freund.
Schau! einem Stab schneid'st Du die Zeichen ein,
Sehr zauberstark, — ich sag' Dir all' sie vor u. s. f.
de la Motte Fouqué,
im Schauspiel: „die Runenschrift."

Schiller auch, obwohl im Ganzen mit zartem Ohr für bedeutsamen Wohllaut begabt, läßt sehr häufig eine unstatthafte Zusammenziehung und Häufung der Mitlaute vernehmen; in der Cassandra heißt es unter Andern:

Nimm, o nimm! die traur'ge Klarheit
Mir vom Aug' u. s. w.

Ungebildete Sinne nehmen freilich an diesen, und allenfalls annoch härteren Uebelklängen keinen Anstoß, und so hört man denn wohl noch die Behauptung dazu, daß auf dergleichen Aeußerlichkeiten der Dichtung, wenn sonst nur der Inhalt poetisch ist, nicht sonderlich weiter zu achten sei: solche Harthörige widerlegen indessen mit ihrem Geschwätz den ewigen ästhetischen Grundsatz nicht, daß ein jedes Kunstwerk, und folglich auch das Gedicht, nur eine höhere Vollkommenheit erreichen kann durch das innigste Verschmelzen der poetischen Idee mit der entsprechend schönen Form.

Nachdem nun hier von dem reinen Klang consonantischer Zusammensetzungen kürzlich geredet ist, so müßte nunmehr erörtert werden, in wie fern dergleichen Compositionen, der Mitlaute wie der Selbstlaute, ebenfalls noch wiederum eine charakteristische Besonderheit an sich tragen, und hier zeigt sich denn für tiefere Untersuchungen ein weites interessantes Feld. Justus Möser zum Beispiel bemerkt sehr richtig: es bedeuten „Ar, Er, Ir, Or, Ur" in allen Sprachen jedwedes Aeußerste, sowohl im eigentlichen als figürlichen Verstande, und folglich das Höchste und

Niedrigſte, Anfang und Ende, Ehre und Schimpf. Alſo iſt Ar-arat die Höhe aller Höhen; ara das Höchſte; jeder Name in Ar, wie Arſaces, Arſinoe ein fürſtlicher Name, u. ſ. w., u. ſ. w. [51]). Aehnliche Verwandtſchaften der Begriffe drängen von ſelbſt gleichſam ſich auf bei der Betrachtung der folgenden ſchon im Klange mehr oder minder gleichen Wortformen:

Blühen, bläben, Blüte, Blume, Blatt. —
Blind, blenden [52]) — bleich, blaß, blond.
Gleißen, Glimmer, Glut, Glas, Glanz [53]).
Kleben [54]), Kleiſter — Klobe, Klotz.
Knall, kniken, kniſtern, knacken, kneipen.
Schwirren, ſchweben, Schwalbe, Schwan, ſchwimmen.
Reiten, ſchreiten, weit, breit, gleiten.
Schlachten, ſchlagen — ſchlafen, ſchlaff.
Schreck, ſchroff, ſchräg, Schramme.
Streben, ſtreifen, Strahl, Strom.
Cataract, Cascade, Waſſerfall.
Theilen, ſchneiden.
Kaſten, Koffer, Kiſte, Küſte.
Hall, hell, grell, u. ſ. w., u. ſ. w.

Das letzte Wort gilt gleichmäßig für die widrig harte Farbe, wie für den Ton ſolcher Art; eben ſo wurde das Wort „erlöſchen“ früherhin auch für den Sinn des Gehörs ge-

---

51) Arista, die Spitze: Aurora, primum diei: aurum, primum metallum etc. Era, der Anfang: Ehre, honor; Erde, materia prima. Herr, summus; orbis, urbs, Erbse, quidquid undique terminatur; Erbe, Orbar, quod originarie et non derivative possidetur; Orcus, Erebus, ultimum; oriri, entstehen; Orcinia, entweder das hohe oder das äusserste Gebirge; ora, die Küste; Ohr, extremitas capitis; Oriflamma, die höchste oder Reichsfahne; Ursache, causa prima. Russi, gentes extremi; rothe Reussen, Russurom ultimi etc. — Osnabr. Gesch. Abschnitt III. S. 126. d. neuen Ausg.

52) Splendidus, splendor, splendona. d. V.

53) Glacies, gladius. d. V.

54) Gleba, glebaria. d. V.

braucht, [55]) und jetzt noch bezeichnet das Wort „Klinge" den tönenden wie den glänzenden Strahl. [56]) Viele ähnliche Begriffs-Uebergänge zwischen Ton und Farbe, Geruch und Geschmack, Ursach und Wirkung u. s. w. finden man bereits an anderen Orten, [57]) auf die wir denn hier wegen des Weiteren verweisen müssen. Ueberall nun, wo dergleichen Verwandschaften oder gar natürliche Urlaute der Sprache anklingen, da wirken sie stets ungleich lebhafter und tiefer auf die Hörer, als das Wort der reinen Convention: der Dichter soll daher dieselben kennen und im Bewußtsein haben, so wie der Maler jeden leisen Uebergang der Farben, jede Schattirung bestimmt im Auge haben muß, welche den Blick des Schauers, ohne nähere Rechenschaft des Einzelnen, nur im Ganzen fesseln mit unnennbarem Zauber.

Das Charakteristische im Aeußeren der Sylbenbildung bedarf nach allem Vorigen keiner weiteren Erörterung; selbst in viele der an sich begrifflosen Ableitungssylben wird schon eine logische Bedeutsamkeit gelegt, wie z. B. in „kindlich, kindisch, Frömling, Dümmling" u. s. w.; und auch minder wichtige Sylben noch, wie etwa die folgenden untrennbaren Partikeln der Zeitwörter „be, ent, er, ge, ver, zer," sind nicht ohne bestimmten Ausdruck für sich, worüber das Nähere anderweitig zu finden ist [58]) Was nun deren Wohlklang besonders anbetrifft, so sind in der Dichtersprache die matt tönenden Flectionen „e, er, en, et" und eben so auch die zischenden und harten Ableitungssylben „isch, icht, niß" u. a. m., als eine Schattenpartie unserer

---

55) Der Schal lasch. Parcival. 44. d. V.

56) Gladius, radius.

57) S. Grimm's Grammat. Th. II. S. 86. und f.
Bernhardi Sprachl. S. 312 und f.
Anton, über Sprache in Rücksicht auf die Gesch. der Menschheit.

58) S. Grimm's Grammat. Th. II. S. 352. 797. ff.

Sprache, so viel als es ohne Zwang thunlich ist, zu vermeiden, und dagegen die tonvolleren und wohllautenden Endungen „bar, haft, sam, sal, schaft, thum, muth, heit, keit," u. s. w. nach Möglichkeit mehr zu gebrauchen. Das matte E drängt im Deutschen dergestalt sich auf, daß unter 5695 Reimen, die in der sonst geschmeidigen und klangvollen Uebersetzung des rasenden Roland von Gries vorkommen, nur funfzehn sich finden, die kein E in der letzten Sylbe haben [59]): wie sehr indessen diese stumpfen Klänge zu vermindern seien im Versbau, das zeigt Voß deutlich durch Beispiel und Lehre [60]). Unsere Sprache hat leider in ihrer Fortbildung viele ihrer alten vollen Klänge fallen lassen; sonst hieß es z. B.: „Saga statt Sage, Gedanko statt Gedanke, reidan statt reiten," u. s. w.; es wäre nicht unmöglich, daß, bei einem allgemeiner erwachenden Sinn für die Musik der Rede, so manche dieser kräftigen und tönenden Formen wieder ins Leben träten. Eine andere musikalische Ansicht der Sylben gewährt noch deren Gestaltung durch den reinen Vocal und Doppel-Vocal für sich, wie etwa in den Wörtern Ei, Oase, oder durch die Verbindung mit Consonanten, deren verschiedene Stellung dabei das folgende Schema bezeichnet:

a
b a
a b
b a b
bb a
a bb
bb a bb
bbb a
a bbb
bbb a bbb.

---

59) S. Grodefend's deutsche Prosodie S. 222.

60) J. H. Voss, über Sprache und Dichtkunst. Jen. Lit. Zeitung. Jg. 1808. Nr. 128—131.

Die letzte Form, bei welcher ein einziger Vocal der Träger von sechs Mitlauten wird, findet sich zum Beispiel in dem Worte: „Strumpf.“ Alle Sylben, die aus einem bloßen Vocal bestehen, haben einen lang aushallenden Ton, und diesem sind zunächst diejenigen im Klange am ähnlichsten, welche die Consonanten als bloße Vorschläge vorn haben: eine ganz andere Natur aber zeigen die Sylben, welche auf den Mitlaut enden, oder gar zu beiden Seiten von einem oder noch von mehreren Consonanten eingeschlossen werden. Die nähere Untersuchung über diese verschiedenen Formationen ist für die musikalische Theorie der Sprache von größter Wichtigkeit[61]; wir müssen jedoch das Nähere darüber an dieser Stelle unerörtert lassen, und schreiten weiter fort zur verschiedener Tonstärke und Tonschwäche der Sylben.

Aus den früheren allgemeinen Betrachtungen des Rhythmus ergab sich bereits, daß bei allen Tonreihen, und wenn sie auch sonst an sich völlig gleich wären, der Accent dennoch nach nothwendigem Gesetz sich eindrängt; und so finden wir ihn denn auch natürlich wieder in der Folge der Sylben. Hier nun kennt die deutsche Sprache im Wesentlichen keine andere Bestimmung, als die der rein logischen und folglich stets charakteristischen Bezeichnung, nach welcher in jedem Worte die für den inneren Sinn bedeutsamste Sylbe alle anderen übertönt[62]; die Stammsylbe hat also mit vollstem Recht stets den Hauptaccent, und die gewich-

---

61) Da es hier keineswegs abgesehen ist auf eine nur weich tönende Verweiblichung der edlen deutschen Kraftsprache, so werden in aller Forschung über deren musikalische Natur Klopstocks treffende Worte stets zu berücksichtigen sein: „sogar die rauhen Töne gehören, wenn sie der Inhalt erfordert, zum Wohlklang!“ — S. d. sämmtl. W. T. XII. S. 126 d. angef. Ausg.

62) Eine Ausnahme von der obigen Regel macht das viel besprochene Wort „lebéndig:“ Grimm leitet diese besondere Accentstellung sehr einfach her von der tonvollen ursprünglichen Participialform „andi.“ Deutsch. Grammat. Th. I. S. 25.

tigere Ableitungssylbe wiederum klingt stärker als alle Flection. Man muß frühzeitig auf der gelehrten Schulbank seine gesunden Sinne haben gefangen nehmen lassen, um niemals einen Anstoß daran zu finden, wenn der rein prosodische Accent der alten Sprachen nach Gesetzen der Position und anderer zufälliger Aeußerlichkeit die unbedeutendsten Flectionen hervorhebt, und dagegen die inhaltschweren Stammsylben unmerklich vorübereilen läßt, oder gar Bedeutsames durch Elisionen gänzlich unterdrückt: wir unserer Seits sind gar wohl damit zufrieden, daß die deutsche Sprache in dem formell Schönen ihres metrischen Versbaues stets beruht auf dem Charakteristischen des logischen Accents. Zwischen den stark betonten Stammsylben und den völlig tonlosen Flectionen liegen aber nothwendig verschiedene Abstufungen, welche den Rhythmus vielfach nüanciren können, und die zunächst dem Ohre deutlich sich darstellen in dem Worte:

Grundwahrheiten.

— ‿ ‿ — ‿ ‿ —

Die also betonten und nicht betonten Sylben haben zwar allerdings einige Hinneigung zur Darstellung von Längen und Kürzen, ein eigentlich metrisches System ist indessen auf solchem Anschein von Dauer niemals zu bauen. Es hat die deutsche Sprache kein geregeltes Zeitmaaß, wie es die alten Sprachen haben; dagegen aber giebt es hier ein vollkommen ausgebildetes Tonmaaß oder Schwermaaß der Sylben und Wörter, welches auf das Vortrefflichste angewendet werden kann zu einem eben so kunstreichen als wohltönenden rhythmischen Versbau, und wovon näher zu reden sein wird im weiteren Verfolg dieser Untersuchung.

Wenn wir nun von den einzelnen Sylben weiter fortgehen zur wirklichen Wortbildung, so kommen wir natürlich zuerst auf die Interjection. Bedürfte unsere früherhin gegebene Ansicht von der psychischen Natur der einzelnen Sprachlaute noch irgend einer Bestätigung, so dränge diese

hier, jeden Zweifel besiegend, von selbst sich auf. Treffend sagt der tiefdenkende Verfasser der Ideen zur allgemeinen Geschichte der Menschheit: „das war gleichsam der letzte „mütterliche Druck der bildenden Hand der Natur, daß sie „allen das Gesetz mitgab: empfinde nicht für dich allein, „sondern dein Gefühl töne — deine Empfindung töne dei„nem Geschlecht einartig, und werde also von Allen wie „von Einem mitfühlend vernommen“ [63]). Hier also tritt der Empfindungslaut hervor als die erste Naturſprache, die, ursprünglich ohne alle Convention, nichts anders gebrauchen konnte zur Darstellung eines Innern, als die einfachsten den Sprachwerkzeugen leichtesten Töne, deren angestammter Charakter hier einzig die allgemeinste Verständlichkeit des Ausdrucks bedingte. So wird denn in dem Ausruf „Huhu“ sicher kein gesund organisirtes menschliches Wesen den Ton der Freude zu vernehmen wähnen; eben so wenig als irgend jemand in einem lauten „Hihihihi“ einen Anklang düsterer Schwermuth finden könnte. Nicht minder charakteristisch sind auch die consonantischen Ausdrücke dieser Art, z. B. das „Hm hm“ überlegenden Zweifels, das Stille gebietende „St,“ wie das Abscheu bezeichnende „Pfui.“ Eine durchgeführte Untersuchung über die Interjectionen aller Sprachen — wobei denn selbst der Ausdruck der Empfindung bei den Thieren nicht unberücksichtigt bleiben dürfte — müßte eine Reihe interessanter Resultate liefern, sowohl für die Psychologie im Allgemeinen, als auch für besondere Völker- und Sprachenkunde [64]); uns indessen steht es hier nur zu, den volltönenden Empfindungslaut zu betrachten in Beziehung auf die Dichtkunst. Ihr nun gehört derselbe, nach allem Vorigen, wesentlich an; es ist dieser rein musikalische Sprachlaut, gehörigen Ortes

63) Herder, über den Ursprung d. Spr. S. 5.

64) Eine Reihe werthvoller Bemerkungen über diese Sprachlaute findet man in der Yverdoner Encyclop. des connoissances humaines etc. art. Interject. (T. XXIV.)

angewendet, jederzeit von ergreifendster Wirkung. Als Belege dafür erinnern wir nur an das schreckliche Eheu, Eleleu u. s. w. des griechischen Tragiker, und im Deutschen vornehmlich an Bürger's Dichtungen, der, in der Leonore sowohl als auch an anderen Orten, die Empfindung jederzeit mächtig zu steigern weiß durch solche ausdrucksvolle Musik. Göthe auch gebraucht, ganz im antiken Geiste, dieselbe im Drama, und füllt, selbst beinahe überladen für den Sinn und die Empfindungsweise der funfzigsten Breitengrade, einen ganzen Senar damit aus; in der Pandora nämlich ruft Epimeleia:

Ai! Ai! Weh! Weh mir! Weh! Weh! Weh! Ai! Ai — mir! Weh!
Weh! Mord und Tod! Weh Mörder! Ai! Ai! Hülfe mir!

Zu bemerken ist noch, daß manche Dichter die einsylbigen Empfindungslaute Ha, Oh u. s. w. häufig als bloße Flickwörter gebrauchen, um den fünffüßigen Jambus oder Trochanus vollzählig zu machen; das Unstatthafte solcher Armseligkeiten jedoch bedarf hier wohl keiner weiteren Erörterung. — Zu den Interjectionen werden gewöhnlich auch die Schall und Bewegung nachahmenden Klänge „Trarah, Husch, Husch" u. s. w. gezählt, die denn, gleich dem eigentlichen Empfindungslaut, der Dichtersprache ganz besonders angehören; hinsichtlich der Beispiele müssen wir wiederum auf Bürger und Göthe verweisen, welche Beide in lebhafteren Darstellungen aller Art, vom tief Schauerlichen bis zum anmuthig Tändelnden hinab, diese Töne höchst glücklich gebrauchen, und sich dieselben öfter neu schaffen zu jedesmaliger Bezeichnung des eben passendsten Ausdrucks. — Auch die reinen Klangwörter „La la, Dalderaldei" u. a. m., deren poetisch-musikalischer Natur früherhin schon ausführlicher gedacht ist [65]), müssen hier noch wiederum erwähnt werden; sie gehören nächst dem Aus-

65) S. Abhandl. VIII.

druck harmloser Freude noch besonders dem Komischen an, und sind hier, gehörigen Ortes und im rechten Tone gebraucht, von entschiedenster Wirkung. So malt unter Andern der attische Meister des Scherzes den Eindruck, den der anreizende Geruch gebratenen Opferfleisches auf einen lüsternen Schleicher macht, höchst treffend durch solche, einen ganzen Vers erfüllenden Laute [66]), nicht minder charakteristisch ist in dieser Hinsicht die unten bemerkte Strophe eines neueren französischen Dichters [67]), und auch der deutsche Sang, besonders die Volkspoesie, ist sehr reich an trefflich gewählten komischen Bezeichnungen solcher Art. Auf die gutmüthig drolligste Weise lächeln und warnen dieselben zum Beispiel bedächtig in folgendem älteren Liede:

Ach jr lyben Pewerleyn!
Laßt euch dz 'ne Warnung seyn,
Trawt nicht ewren Weybern!
Hm, Hm, Hm,
Ha, Ha, Ha,
Trawt nicht ewren Weybern.

Von den eigentlichen Wörtern endlich selbst, ist dem Allgemeinen nach zu bemerken, daß, in Hinsicht auf deren Bedeutung, jede sinnliche die Fantasie erregende, also concrete Bezeichnung, jederzeit poetischer ist, als die abstracte, welche vorherrschend in das rein entgegen gesetzte Gebiet der philosophischen Sprache gehört. Eben so wesentlich ist in der Dichtkunst die schon erwähnte möglichste Entäuße-

---

66) ῦῦ, ῦῦ, ῦῦ, ῦῦ, ῦῦ, ῦῦ.
Aristoph. in Plut.

67) Il était un roi d'Yvetot
Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tot,
Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
Dit on.
Oh, oh, oh, oh, ah, ah, ah, ah!
Quel bon petit roi c'etait la,
La, la. Béranger.

rung alles grammatiſchen Beiwerks, wie auch nicht minder eine zwar nicht allzu geſuchte, jedoch aber eigenthümlich anregende Conſtruction. Klopſtock ſagt: „unſere Sprache „iſt einer Wortfolge fähig, welche die Erwartung ſehr rei„zen, und einer Kürze durch die der Dichter machen kann, „daß die genug gereizte Erwartung nun auch früh genug „zum Ziele komme. Durch Sprachkürze werden die we„nigſten Worte zu einem gewiſſen Inhalte verſtanden, die„ſer mag dann einfache, oder zuſammengeſetzte Gedanken „in ſich begreifen“ [68]). Durch gezerrte Inverſionen, welche die leichte Ueberſchaulichkeit der Sätze ſtören, durch völlig zweideutige Stellung der Wörter, oder gar durch eine oft beliebte Kürze, welche, im Vertrauen auf das Errathungs-Vermögen der Hörer, durchaus Weſentliches etwa des leichteren Versbaues wegen ausläßt, ſollte indeſſen der reine Wortverſtand für ſich niemals verdunkelt ſein; die höchſte Klarheit iſt hier wiederum zugleich die höchſte Schönheit. Auch die Contraction der Wörter müßte ſorgſamer behandelt werden, als es gewöhnlich geſchieht. Wenn z. B. Houwald in der gehaltenen Sprache des Sonett's von der Sorge ſagt:

„S'iſt eine alte Freundin, welche ſchen
„Bei deiner Mutter ſaß dich einzuwiegen;“

ſo hat dieſes „S'iſt, S'wird“ u. ſ. w. zwar ſachkundige Vertheidiger gefunden, die es im ernſten Styl, und beſonders im Dialog des höheren Drama's, noch billigen [69]) — wir indeſſen können dieſe Anſicht nicht theilen, da dergleichen Formen niemals edel, und noch weniger muſikaliſch ſind. — Hinſichtlich des reinen Wohllaut's nun haben wir die Wörter, da deren kleinere Beſtandtheile für ſich

68) a. a. O. S. 312.

69) A. Wagner, in den Anmerk. z. d. Uebers. d. Manfred. S. 236.

Von dem Sylbenmaasse, den Versarten u. s. w. S. 42. (Offenb. 1813.)

bereits näher unterſucht ſind, nur noch kürzlich im Ganzen zu betrachten, wie nehmlich dieſelben einſylbig oder mehrſylbig ſich verhalten in tonkünſtleriſcher Gruppirung. Dem Allgemeinen nach kann man leicht ſagen, daß hier eine freie Mannigfaltigkeit, die zwanglos kurze, längere und längſte Wörter vermiſcht, allezeit die ſchönſte Wirkung hervorbringen werde; jedoch iſt dabei noch mancher Beſonderheit, ſowohl des Klanges als des tieferen Charakters, näher zu gedenken.

Das einſylbige Wort zunächſt hat, in ſo fern es nicht etwa bedeutungsloſe Partikel iſt, ſtets einen vollen ſtarken Ton, daher verleiht es dem muſikaliſchen Schlußfall der Sätze und Perioden Beſtimmtheit und abgeſchloſſene Rundung, der Sprache überhaupt aber Kraft und markige Fülle. Eben deshalb jedoch wird die zarte Anmuth der poetiſchen Rede dadurch leicht zu inhaltſchwer, und deren Wohlbewegung oder Eurhythmie erſcheint davon gefährdet. Demnach nun verwerfen gewöhnlich die Metriker ohne Weiteres die Häufung einſylbiger Wörter, welches Geſetz jedoch nach unſerer Anſicht einige Beſchränkung erleiden muß. Es kann nehmlich Verſe geben, deren ganzer Bau ſo geregelt iſt, daß ungeachtet des Gleichartigen ihrer Wortverhältniſſe, dieſelben doch melodiſch und rhythmiſch ſchön ſind; ſo tadelt unter Andern Groteſend, der dieſen Gegenſtand durch Lehre und Beiſpiel recht gründlich behandelt[70]), Fouqué's folgenden nur aus einſylbigen Wörtern beſtehenden Vers, deſſen ganzer rein muſikaliſche Struktur jedoch denſelben durchaus wohltönend macht:

Wie mir der Klang ſo tief in der Bruſt wohnt.

Volcalreihe:

ĭ ĭ ĕ ă ŏ | ĭ ĭ ĕ ŭ ŏ.

Bürger bezeichnet höchſt charakteriſtiſch eine regelloſ ſchweifende Bewegung durch ein artiges Spiel mit einſylbigen Wörtern:

70) Deutſche Proſodie. S. 193 u. f.

Doch hin und her durch Flur und Wald,
Und her und hin durch Wald und Flur,
Verfolgen und erwittern bald
Die raſchen Hunde ſeine Spur.

Weder Wohllaut noch Bedeutſamkeit finden dagegen ſich in den folgenden Verſen, mit denen Houwald ſein ſinnvolles Gedicht „der fromme Sänger" beginnt:

Wer ſteht dort auf dem Schiff, und ſtarrt
Weit in das Meer, ſo ernſt und groß? —
Ihm ſpielt der Wind in Haar und Bart,
Wie in der Felſen grauem Moos.

Wie weit die Harthörigkeit im Gebrauch einſylbiger Wörter bisweilen gehen könne, davon zeugt genugſam der folgende Vers aus einer neueren Dichtung:

Wies ſticht! grabt! wühlt! nagt! reißt! zerrt! zittert! bebt!
F. Wächter im Trauerſp. „Brunhild."

Effekt macht dieſer das Weh eines Mörders ausſprechende Jambus gewiß, aber ſicher keinen muſikaliſch-poetiſchen. —

Zweiſylbige Wörter geben, am Schluß der Sätze und Perioden gebraucht, denſelben einen ſanften mild verſchwebenden Ausgang; die Häufung derſelben iſt dagegen, obwohl ſie auch bei unſern beſten Dichtern ſich öfter findet, jederzeit unſtatthaft, denn ſie wird dem Ohre höchſt läſtig, wie das folgende Beiſpiel des tändelnden Gleim es zur Genüge beweiſt:

Alle Straßen voller Schlitten,
Alle Säle voller Larven,
Alle Böden voller Tänze,
Alle Stüble voller Andacht,
Alle Bänke voller Weiſen,
Alle Gärten voller Roſen, u. ſ. w.

Vielſylbige Wörter geben der Sprache des Dichters Tonfülle und Bedeutſamkeit, ſie athmen Kraft und Würde, Feierlichkeit und Pracht; und daher haben denn die griechiſchen Sänger ſich derſelben gehörigen Ortes bedient mit

ausnehmender Wirkung. Auch die deutsche Sprache kann hier treffliche Effekte hervorbringen durch Wortbildungen, wie etwa die folgenden: „Statuenjugendlichkeit, Marmorumsäulung, Meereskorallengezweig," u. s. w.; Wagener sagt in solcher Weise ungleich ergreifender als Byron's Original des folgende Geisterwort [71]):

Mensch, von deinem Spruch entbannt
Meinem Wolkenheimathland,
Aufgebaut aus Dämmerluft, u. s. w.

Wenn die Länge der Wörter zunimmt in arithmetischer Proportion, so entsteht, der sogenannte Keulenvers, von welchem Apel unter Andern als Beispiel den folgenden Hexameter anführt:

Steigt aufwärts ausbreitend ergrünende Blätterumkränzung.

Ueberlange gleichsam kolossalische Wortbildungen gehören in das Gebiet des Komischen; trefflich wußte Aristophanes dieselben zu solchem Behufe zu gestalten, und auch die deutschen Dichter haben sie mit Erfolg angewendet. In dem neueren Lustspiele „die verhängnißvolle Gabel" heißt es unter Andern von einer betrügerischen Frau:

Falsch war sie, das bezweifelt kaum ein Skeptiker:
Nicht falscher ist das rege Flammenelement,
Das listenreiche, täuschende, verfängliche,
Salamanderkörperbildungenernährende!
Platen-Hallermünde.

Auch Gryphius schen kannte dergleichen Effekte sehr wohl, wenn er Namen [72]) gebrauchte, wie Horribilischribifax,

---

71) Mortal! to thy bidding bow'd,
From my mansion in the cloud,
Which the breath of twilight builds, etc.
Byron, Manfr. Sc. I.

72) Jean Paul's Vorschule der Aesthetik tadelt sehr richtig in den Dichtungen die alltuberzeichnenden Benennungen eines unglücklichen Predigers „Verkannt" u. s. w.; jedoch sollen die Namen jederzeit charakteristisch sein, und so verdient denn die Taufe der poetischen Gestalten allerdings

Daradiridatumdarides, u. s. w. Ueberaus weit kann man dieses scherzhafte Spiel in unserer bildsamen Sprache treiben; Apel und Heyse führen solche riesige Wortbildungen an, die bis fünf und zwanzig Sylben enthalten.

Der fortgesetzte Gebrauch eines bedeutsamen und zugleich prächtig klingenden Wortes wird, in erregteren Dichtungen, ein unfehlbares Mittel zu tiefster Wirkung auf die Hörer; äußerst unstatthaft sind dagegen alle Wiederholungen, die, ohne psychische Wahrheit, merklicher Weise nur einen lahmen Vers vollzählig machen sollen. In Grillparzer's Ahnfrau heißt es unter Andern:

Wend' es ab! — Ach wende! wende!
Hier erheb' ich meine Hände.
Oder ende! — ende! — ende! —

Ich will dir die Flügel binden,
Binden — binden, Trotz'ger binden,
Daß kein Gott sie lösen soll!

Haltet ein, o haltet ein!
Alles leer — das Fenster offen!
Er ist fort! — ist todt — todt — todt! —

Ein Mädchen hat im ersten Augenblick des wahrscheinlichsten Todes ihres Geliebten weder Kraft noch Willen zu solchem Spiel mit dem grausenden Schreckenswort; dergleichen Mißgriffe aber verderben leicht die Schauspieler, die gezwungen sind, alle Rede, welcher innere Wahrheit mangelt, entweder fallen zu lassen, oder sie hervorzuheben mit falschem Pathos. Das Weitere über die wahre Natur

---

eine sorgsame Beachtung. Reich an höchst gelungenen komischen Bildungen solcher Art sind ältere deutschen Dichtungen wie der Froschmäusler und Andere, man findet hier z. B. folgende Namen: Hupfinsholz, Schmeckebier, Dürsteblut, Sparkrümlein, Riechwetter u. s. w.

d. V.

der Anapher gehört indeſſen der eigentlichen Poetik [73]) näher an, als der rein muſikaliſchen Formenlehre der Dichtkunſt.

Vollendet wäre nunmehr die erſte allgemeinſte Unterſuchung über Wohlklang und Bedeutſamkeit, alſo über charakteriſtiſche Schönheit des Aeußeren der Dichterſprache; vom elementariſchen Stimmlaut bis zum größten Umfang des gebildeten Wortes iſt alles hierher Gehörige in prüfende Betrachtung gezogen worden. Jeder wirklich ausgebildete Vers aber iſt eine gebundene Rede, das heißt, eine ſolche, welcher des Wohlklanges wegen, alſo nach rein muſikaliſchem Geſetz, irgend eine beſtimmte Feſſel angelegt wird; und dieſe Bindungen der Sprache im Beſonderen müſſen fortan uns näher beſchäftigen.

Werfen wir nun zunächſt einen Blick auf die allgemeine Entwickelungsgeſchichte aller Verskunſt, ſo liegen im Vorigen die weſentlichſten Momente derſelben, nach dem Eintreten der verſchiedenen Bindungen, bereits folgerecht angegeben. Die Muſik nehmlich, die durch ſchönen Wechſel und bedeutſame Wiederkehr der Vocale und Conſonanten entſtand, war unbezweifelt das Erſte, was das Ohr wohlgefällig empfand, und worauf alſo der beginnende Versbau vornehmlich ſich gründete. Die älteſten Denkmäle aller Poeſie, die hebräiſchen Dichtungen haben, wie ſchon erwähnt iſt, noch durchaus keinen eigentlichen Sprachrhythmus [74]), wohl aber gewahrt ſich ein ſolches abſichtsvolles Buchſtabenſpiel, welches, von einer Anfangs ganz unbeſtimmten Stellung der wiederkehrenden Sprachlaute, nach und nach wahrſcheinlich ſo abgemeſſen und dergeſtalt in einanderklingend ward, daß wir es, nach Fourmont und

73) Eine Poetik, die das Weſen der rhetoriſchen und poetiſchen Figuren ſammt allen ähnlichen Einzelnheiten tiefer als die gewöhnlichen Lehrbücher der Art erfaſste, und mit treffenden Beiſpielen aus den deutſchen Claſſikern belegte, fehlt noch ſehr in unſerer Literatur der Aeſthetik. A. V.

74) S. Th. I. S. 103.

Herder, bereits belegt haben mit dem Namen eigentlicher Assonanzen und Reime [75]). Der Vocal, gleichsam das Princip aller mehr südlichen Sprachen, ist dabei hier vorherrschend, während in den frühesten Dichtungen aller altnordischen Völker das musikalische Spiel der Consonanten sich, ebenfalls ohne bestimmtere Metrik, nach und nach künstlich ausgebildet hat. Wenn nun Alliteration und Assonanz sich ganz ungesucht gleichsam mehr und mehr verbinden, so entsteht aus den bloßen Anklängen allmählig ein Gleichklang der Sylben, also der eigentliche Reim. Noch ehe derselbe überall, als die Vollendung einer gebundenen Sprachmelodik, vollständig durchdrang, gewahrte man aber mit der Sylbenzählung, auf die man natürlich bald kommen mußte, auch deren nothwendig verschiedenen Accent; und dessen mehr und mehr stets geregelte Wiederkehr vereinigte denn mit der Melodik auch die Rhythmik, und führte so zur allseitigsten Entfaltung der Sprachmusik.

Bevor wir jedoch dieses allgemeine historische Bild aller Verskunst weiter durchführen, muß hier zuvor derjenigen Sprachen gedacht werden, welche alles Gebundenen der Melodik sich entäußert, und also nur die Rhythmik vorherrschend angewendet haben, wie zunächst die griechische. Von deren erster metrischer Gestaltung wissen wir gar nichts; völlig ausgebildet tritt dieselbe uns entgegen im Homer, und zwar so eigenthümlich, daß sie dem logischen Accente, nach Tonstärke und Tonschwäche der Haupt- und Nebensylben, in ihrem Versbau meistens entsagt, und dagegen ein Quantitätsprincip der Längen und Kürzen cultivirt hat, welches in dieser Weise sich darstellt als Vollendung des Sprachrhythmus. Der Accent geht vom Geiste aus, das Zeitmaaß einer Sylbe ist mehr ein Werk der äußeren Sprachorgane; und wenn demnach andere Forscher

75) Das Siegeslied der Deborah hat sechzehn Gleichklänge auf „el" in zwar verschiedener, doch aber so geregelter Stellung, daß man daraus geschlossen hat auf eine Theilung des Chores. S. Fourmont a. f. a. O. S. 477.

den natürlich accentuirten Vers mit Recht für älter halten, als den künſtlich quantitirten[76]): ſo iſt ſolche Beſonderheit der griechiſchen Verskunſt nur zu erklären aus dem eigenthümlichen Weſen dieſer Sprache, und aus dem Einfluſſe, den hier, mehr als irgendwo, die Tonkunſt gehabt zu haben ſcheint auf der mit ihr und durch ſie ausgebildeten Metrik. Ueber dieſe haben die ſorgfältigen Bemühungen eines Herrmann, Boeckh, Seidler und Anderer zwar mannigfaches Licht verbreitet; jedoch hat die Theorie des griechiſchen Versbaues noch immer viel Schwankendes, und die Critik und Schätzung deſſelben zeigt öfter einſeitige Befangenheit und Mangel eines freien objectiven Standpunkts. Bemerkenswerth iſt es wohl noch, daß die neugriechiſche Sprache in ihren metriſchen Bildungen zurückgekehrt iſt zu dem allgemeinen Princip der Accentuation.

Die Sanskritſprache iſt noch zu wenig, in Hinſicht ihrer poetiſchen Formen, unterſucht, als daß über deren eigentliche Natur bereits etwas Sicheres feſtgeſtellt werden könnte. Schlegel ſpricht zwar den Versmaaßen der bisher bekannt gewordenen indiſchen Heldengeſänge im Allgemeinen die proſodiſchen Geſetze der griechiſchen Sprache zu[77]), indeſſen treten doch hier manche eigenthümliche Abweichungen hervor. Weſentlich iſt zunächſt der Unterſchied, daß Versfüße von gleichem Zeitverhalt einander bei verſchiedener Sylbenzahl niemals vertreten können; die Sylbenmaaße ſind alſo zugleich gebunden an eine beſtimmte Sylbenzahl, welcher Zwang bekanntlich nur ſich findet in den meliſchen Strophen der Griechen. Einen ſolchen Anklang ſelbſt von quantitirender Meſſung zeigt indeſſen nur die eine Art der ſanskritiſchen Metrik; eine zweite Weiſe

76) Condillac, de la Prosodie des premieres langues. (Essai s. l'orig. d. connoiss. humaines. S. 238.) Apel, Metrik. Th. II. S. 1.

77) Von den epiſchen Sylbenm. d. Indier. (Ind. Bibl. Th. I. S. 86.)

derſelben, die in einzelnen poetiſchen Stellen der Vedam's vorkommt, beruht dagegen, gleich den einfachen Formen proſaner indiſcher Dichtkunſt, durchaus nur auf Sylbenzählung [78]; da nun aber dieſe auch in den meiſten neueren accentuirten Sprachen vorherrſcht, ſo läßt nach dem Allen ſich wohl annehmen, daß der Versbau der indiſchen Sprachen nicht unabhängig ſei von der angeſtammten Herrſchaft des logiſchen Accents.

Die lateiniſche Sprache hat ſich zwar in ihrer Metrik nach den Quantitätsgeſetzen fügen müſſen, ein gebildetes Ohr hört ihr indeſſen den merklichen Zwang dabei ſehr wohl an, denn ſie iſt ſonder Zweifel urſprünglich accentuirend. Bernhardi ſagt: „die älteſten Nachrichten von der „römiſchen Geſchichte und Literatur beweiſen, daß dieſe „Sprache weit weniger zum quantitiren geneigt iſt, welches „durch eine Betrachtung der Fragmente alter römiſcher „Tragiker und des Plautus und Terenz ſich am beſten „darthun läßt. Sie zeigt ein ſehr ſichtbares Streben zu „accentuiren, welches aber bald unterdrückt wurde, als die „griechiſche Literatur einen ſo eminenten Einfluß auf die „römiſche Sprache gewann. Von dieſer Zeit an wurde ſie „quantitirend, und es müßte in der That intereſſant ſein, „die Urtheile der Zeitgenoſſen derer, welche griechiſche Strenge „in den Versbau gewiß nicht ohne Gewaltſamkeit einführten, zu kennen, und ihr Gefühl darüber zu vernehmen“ [79]. Sicher ſträubte dieſes ſich Anfangs ſehr gegen die neue Form, denn ganz offenbar iſt das Saturniſche Metrum, dieſer uralte lateiniſche Tempelvers, accentuirt; Apel ſetzt dieſes zur Genüge auseinander [80], und die Beſchauung des Arvaliſchen Liedes und der wenigen Fragmente Sali-

78) T. Colebrooke, on Sanscrit and Prácrit Poetry. — Asiat. Researches. T. X. p. 399.

79) Sprachl. Th. II. S. 825.

80) Metr. Th. II. S. 3. 678.

ſcher Geſänge[81]), welche zunächſt in jenem alten Versmaaß gedichtet ſind, kann ſeine Meinung beſtätigen. Zu bemerken iſt noch beſonders, daß, während die in den griechiſchen Dichtungen bisweilen vorkommenden Gleichklänge ſicher zufällig ſind[82]), der Reim bei den Römern von den früheſten Zeiten her mit merklicher Abſicht gebraucht worden iſt, wie dieſes unter Andern eine wahrſcheinlich uralte lateiniſche Spruchformel beweiſt[83]). Derſelbe findet ſich, darüber angefertigten Sammlungen zu Folge[84]), bei den Dichtern der ſchönſten Periode ſo häufig, daß einige Commentatoren meinen[85]), es hätten die lateiniſchen Claſſiker, im Vergnügen an ſolchem Tonſpiel, daſſelbe wirklich geſucht: im vierten Jahrhundert unſerer Zeitrechnung endlich kommt der Gleichklang völlig ausgebildet und durchgeführt am Schluſſe lateiniſcher Verſe vor. Denſelben zeigen alſo chriſtliche Hymnen aus dieſer Periode[86]), und ein gleichzeitiger Geſang des heiligen Auguſtin gegen die Donatiſten iſt faſt ſchon durchgängig gereimt.

Auf dem Weſen des accentuirten Sylbenmaaßes beruht, wie Schütz es ſehr gründlich darthut, aller Gleich-

---

81) Die geringen Ueberreſte der lateiniſchen Poeſie aus den Zeiten des Romulus und Numa finden ſich vollſtändig beiſammen in meiner Schrift „de saltationibus sacris vet. Roman.“

d. V.

82) Von den griechiſchen Rednern nur wurden die auf einen gleichen Klang ausgehenden Wörter (ὁμοιοτέλευτα) öfter mit Abſicht gebraucht als rhetoriſche Figur.

d. V.

83) „In alio S. F. motas vacta daries dardaries astataries dissunapiter, huat hanat huat ista pista sista domiabo damnaustra.“ Ap. Caton. de re rust. c. 41.

84) Quadrio l. s. c. T. I. S. 723. S. auch Sulzer's Th. d. sch. K. Art. Reim.

85) z. B. Dousa in not. ad Propert.

86) Chorus novae Hierusalem
Novam meli dulcedinem
Promat colens cum sobriis
Paschale festum gaudiis. etc.
St. Ambrosius.

klang [87]), ja man kann ihn gewiſſermaaßen mit als deſſen Erzeugniß betrachten: und ſo mußten denn — in der allgemeinen hiſtoriſchen Entwickelung der Verskunſt nunmehr fortzufahren — alle nicht quantitirten Sprachen ganz natürlich auf den eigentlichen Reim kommen. Der lange geführte und vielfach erneuerte Streit über den örtlichen Urſprung des Gleichklanges erſcheint alſo hier geſchlichtet; es hat dabei keineswegs ein Uebertragen, von Süden nach Norden oder umgekehrt, ſtatt gefunden, ſondern jede Sprache die des Reimes Grundprincip, den logiſchen Accent, in ihrem Versbau beibehielt, mußte denſelben nach und nach ſelbſtſtändig erzeugen. Die mehr alliterirenden Sprachen kamen dabei ſpäter ganz natürlich auch auf den gleichen durch den Accent hervorgehobenen Selbſtlaut; alle mehr aſſonirenden dagegen reiheten zu ihren hervortönenden Vocalen noch die Gleichheit der umſchließenden Conſonanten nach und nach hinzu. Die Richtigkeit dieſer hiſtoriſchen Entwickelung des Reimes bewährt ſich noch überall durch das Mangelhafte ſeiner erſten Form: von bloßen Aſſonanzen und Alliterationen, in gleich betonten und meiſtens gleichſylbigen Endwörtern der abgezählten Verſe, ſtiegen die Sprachen nur langſam und mühevoll auf zum eigentlichen Gleichklang. Im Altitalieniſchen zum Beiſpiel mußten die entfernteſten Anklänge als eigentliche Reime gelten [88]), wobei die Dichter nicht ſelten noch die Orthographie der Wörter zu deren Verähnlichung willkührlich umgeſtalteten. Eine gleiche Unvollkommenheit wird den älteren franzöſiſchen Reimen nachgewieſen [89]); und nicht minder zeigt ſich auch in den älteſten Denkma-

87) St. Schütz, Vers. einer Theor. d. Reims nach Inh. u. Form. S. 123 u. f.

88) z. B. poi, cui — dolere, mandare — coloro azzuro etc. — S. Crescembini Istor. della volg. Poes. T. I. p. 13.

89) S. Barbasan, pref. d. Fabl. et Contes des poetes franc. d. XII—XV. Siecle.

len deutſcher Dichtkunſt der gleiche natürliche Entwickelungsgang.

Da, wie wir geſehen haben, die älteſte hebräiſche Sprache bereits Vocale und Conſonanten zu ſchönem Klangſpiele vereinigte, ſo ſcheinen denn auch die ihr urſprünglich verwandten Semitiſchen Sprachen den Reim zuerſt vollſtändig ausgebildet zu haben. Die Araber namentlich reimten lange vor Abfaſſung des Korans ſchon in Verſen, ja ſelbſt in Proſa; und ſie waren es denn auch, welche, in ſteter Fortbildung dieſer Versmelodie, dieſelbe überkünſtelten, indem ſie nehmlich die Erfinder der gezierten Kettenreime, der monotonen ſtets auf denſelben Reim ausgehenden Gedichte, und anderer ähnlicher poetiſcher Spielereien wurden [90]). Die älteſten bekannten Proben von Reimen in einer der ſpäteren europäiſchen Sprachen, und zwar der altſchottiſchen, ſtammen aus der Mitte des fünften Jahrhunderts [91]); auch ſind wenig jüngere Reimverſe der altwäliſchen Sprache auf unſere Zeiten gekommen. Frühzeitig reimten Spanien und auch Frankreich [92]), wo die provençaliſchen Troubadours nicht etwa, wie man gewöhnlich annimmt, den Gleichklang zuerſt gebrauchten, denn die romantiſchen Gedichte von normänniſchen Verfaſſern ſind wenigſtens eben ſo alt als die provençaliſchen, und ſämmtlich gereimt. Bei den nordiſchen Völkern ſelbſt iſt, nach der Verſicherung des Olaus Wormius, der Reim erſt in den neueren Zeiten an die Stelle der Alliteration getreten; dieſe findet, nur mit ſparſamen Reimen verbunden, ſich noch vorherrſchend in Gedichten aus dem Anfange des

90) V. Joan. Caramuelis Metametrica y Rhythmica. Rom. 1663 fol., Vol. II.

Vergl. a. Velasquez Gesch. d. span. Dichtkunst. S. 279 u. f. d. deut. Uebers.

91) V. Usseri, Britann. eccles. antiq. c. XVII. p. 866.

92) Das bekannte Siegeslied über die Normannen, im J. 881 gedichtet, iſt gereimt. d. V.

sechszehnten Jahrhunderts. Die schwedische Sprache hat — ihre Verskunst frühzeitig fortbildend bis zur heutigen zum Theil glücklichen Nachahmung antiker metrischer Form [93]) — den eigentlichen Reim bereits im Jahre 1150 cultivirt [94]); und die slavischen Sprachen endlich haben nicht minder denselben nach und nach vollständig aus sich selbst erzeugt. Nicht aber in Europa und in dem gebildeten Asien finden sich der Gleichklang [95]); es reimen die Neger in Afrika gleich den Stammvölkern Amerika's, und den Otaheiten im stillen Weltmeere. Anders aber kann es auch nicht sein: denn überall, wo der natürliche Sprachaccent nicht aus dem metrischen Versbau verdrängt wird, da gestaltet zugleich mit diesem sich auch ungesucht die Bindung des Reimes, und fügt also zur belebenden Rhythmik der Sprachmusik noch die schöne Melodik.

Die deutsche Verskunst nunmehr zeigt, in besonderer Betrachtung, uns auf das Genaueste dasselbe allgemeine Bild historischer Entwickelung. Ursprünglich herrschte hier, wie in allen nordischen Sprachen, ohne Zweifel die Alliteration [96]); man gewahrt dieselbe deutlich noch in den ältesten Denkmalen deutscher Poesie [97]); und das Volk hat diese angestammte Form, nachdem sie längst aus den Versen verschwunden war, in vielen noch heut beliebten Redensarten bewahrt, wie z. B.: Schimpf und Schande, Mann und Maus, Wohl und Weh, Stock und Stein, Land und Leute, wie er leibt und lebt u. s. w. [98]). Manche dieser und ähnlicher sprichwörtlichen Ausdrücke scheinen,

93) S. Tegnér's Frithiofsaga.

94) Vergl. Grotefend a. a. O. S. 166.

95) Die Chinesen haben nach Freret's Behauptung, schon gereimt vor den Zeiten des Konfutse. d. V.

96) Vergl. Grimm. Th. I. S. 2.

97) S. Von der Hagen i. d. Jenaer allg. Lit. Zeit. Jahrg. 1809. No. 172 u. f.

98) Eine grössere Anzahl solcher volksthümlicher Alliterationen findet sich bei Grotefend a. a. O. S. 153.

ohne tieferen Sinn, gleichsam nur gebildet aus Lust am Tonspiel der Consonanten, deren Gleichklang in sinnverwandten Wörtern die Deutschen von jeher noch ganz besonders liebten; die Vocale dagegen werden, in unserer Sprache mehr untergeordnete Nüancirungen andeutend, dergestalt gewechselt, daß, wie wir gesehen haben, die Bügung manches Zeitwortes beinahe deren ganze Tonleiter durchläuft. Ueberreste aus jener Periode, in der die Alliteration noch das vorherrschende System der deutschen Verskunst war, sind nicht auf unsere Zeiten gekommen, indem die erhaltenen Dichtungen nicht über das neunte Jahrhundert hinausreichen. Otfried's bekannte Evangelien-Harmonie ist unser ältestes größeres Denkmal gebundener Rede, und hier nun zeigt der Reim sich eben in seinem ersten unvollkommenen Hervortreten aus dem Tonspiel der wiederkehrenden einzelnen Buchstaben; Alliterationen und andere bloße Anklänge vertreten sehr häufig noch die Stelle des eigentlichen Gleichklangs. Derselbe bildete jedoch bis zum dreizehnten Jahrhundert sich nach und nach zu hoher musikalischer Vollendung aus; die Minnesänger reimten mit ungemeiner Fertigkeit und Leichtigkeit, und gebrauchten den Gleichklang lange Strophen hindurch in eben so kunstvoller als anmuthiger Verschlingung[99]). Alles Metrische dabei beruhete, dem sinnigen Charakter der Deutschen durchaus entsprechend, nur auf den bedeutungsvollen Accent. Kein Zeitmaaß bestimmte nach Längen und Kürzen den Vers, sondern einzig nur eine gleiche darin vorkommende Zahl solcher gewichtiger Hebungen: dabei waren die nicht betonten Sylben, der Stellung wie der Anzahl nach, so durchaus gleichgültig, daß es hier gar auf keinen bestimmten etwa jambischen oder trochäischen Rhythmus abgesehen schien, obgleich, zunächst aus Gründen des grammatischen Sprachbaues, eine dieser beiden Versformen gewöhnlich hervortönt. Außer den bereits mehrfach ange-

99) S. Rued. Manasses Samml. v. Minnesingern.

führten Versen älterer Dichter selbst, stellt auch, zu allgemein verständlichem Belage, die folgende genaue Nachbildung der Nibelungen-Strophe dieses freie rhythmische Spiel deutlich dar:

Einem Ritter wohlgeboren | im schönen Schwabenland
War von dem weisen Könige | die Märe wohlbekannt,
Der den Hort versenkte | in des Rheines Flut,
Wie er ihm nachspüre | erwog er lang in seinem Muth [100]).

Wenn wir nun eines Zeitalters, in dem mit dem gesunkenen Geiste der Poesie zugleich auch Reim und Versbau der Meistersänger ausarteten zum mechanisch klappenden Knittelvers, hier nicht weiter gedenken: so finden wir in der darauf neu erblühenden Periode deutscher Dichtkunst jenes angestammte Tonmaaß dergestalt näher beachtet, daß auch die Senkungen ein nach Zahl und Stellung bestimmt geordnetes Verhältniß erhielten zu der accentuirten Hebung. Der dadurch hervortretende genauere Rhythmus erhielt indessen sofort wiederum, und zwar durch fremde Einwirkung, eine sehr einseitige Richtung: von den Franzosen nehmlich, die seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Gesetzgeber und Vorbildner aller schönen Kunst in Europa wurden, entlehnte man denn auch in der Metrik den monotonen Alexandriner, und derselbe wurde dergestalt herrschend, daß selbst Opitz, der geistreichste Sänger seiner Zeit, und zugleich der verdienstvolle Schöpfer der deutschen Prosodie, sich fast einzig nur bewegte in diesem schleppenden Reimmaaß. Sämmtliche gleichzeitige und darauf folgende Dichter bis auf den einst so berühmten Cronegk verharrten meistens auf diesem Wege; Uz zunächst führte jedoch nunmehr eine neue Epoche der deutschen Verskunst herbei,

100) C. Simrok, Uebers. d. Nibelungenlieds, Einleit. S. 17.

indem er seiner damals sehr gelesenen Dichtung „der Frühling" eine antike Form zu geben versuchte. Sehr frühe schon hatte man zwar geahnet, daß das genau abgewogene Schwermaaß der deutschen Sprachtöne jenes abgemessene Zeitmaaß der classischen Sprachen einigermaaßen zu ersetzen im Stande wäre; Notker bereits bildete, mittelst der reinen Accentuation, quantitirte Versmaaße der Alten mit Absicht nach [101]), und selbst Otfried hatte nach seinem eigenen Geständniß [102]) sich in ähnlicher Art bemüht: aus mancherlei hier nicht näher zu erörternden Gründen blieben aber diese so wie alle späteren Versuche [103]) der Art ohne sonderliche Beachtung. Anders indessen ward es, als Uz nebst Klopstock und einigen gleichzeitigen Dichtern nunmehr mit ihren griechisch-deutschen Versweisen hervortraten. Der wahrhafte Geist des Alterthums wurde immer klarer jetzt begriffen, seitdem Bentley und Andere begonnen hatten, die antiken Dichtungen nach Inhalt und Form anzuschauen mit ächt critischem Geist. In diesen classischen Mustern jedoch fand man die Melodie des Reimes nicht; dessen mögliche Bedeutsamkeit und Anmuth in der deutschen Sprache aber ahnete, aus ziemlicher Unbekanntschaft mit den Minnesängern, damals niemand, vielmehr nahm der einförmige stets aufeinander klappende Gleichklang der gewohnten Knittelverse und Alexandriner das einigermaaßen gebildete Ohr natürlich gegen denselben ein: und so trat denn — zugleich auch mit einem allgemeineren Freiwerden von französischer Influenz — nothwendig die Periode der deutschen Verskunst ein, wo man den angestammten herrlichen Reim als eine Erfindung barbarischer Zeiten ver-

---

101) Vergl. Grimm. Th. I. S. 12.

102) V. Evangel. lib. I. c. I. v. 25—90. S. a. Grotefend a. a. O. S. 116.

103) Fast alle Beispiele von älteren Nachbildungen griechischer Versmaasse hat nach ihrer Zeitfolge Denis nachgewiesen in der Vorrede zum V. Bande seiner Gedichte S. XXVII u. f.

schrie, und denselben gänzlich verbannt wissen wollte aus unserer Dichtkunst. Wir haben zum Beispiel früher schon angeführt, wie Klopstock darüber sich äußerte; an einer anderen Stelle sagt er: es sei der Reim, ein böser Geist, in die neueren Sprachen gefahren mit plumpen Wörtergepolter; und ähnliche Aeußerungen kann man finden bei Sulzer und anderen gleichzeitigen Kunstrichtern. Die ersten eifrigen Vertheidiger dieses vermeinten Schreckgespenstes deutscher Verskunst waren Denis und Bürger; unbekümmert um jene Widersacher reimten Wieland, Schiller und Göthe in ächt deutschem Geiste fort, Schlegel aber und Tieck bildeten, durch gelungene Nachbildungen südeuropäischer Gesänge, diese Versweise wiederum auf das Kunstvollste aus; und so sehen wir denn jetzt den deutschen Reim allgemein anerkannt nach seinem angestammten Recht. Während dieses Streites jedoch entwickelte auch der rhythmische Versbau sich mehr und mehr stets in seiner ganzen reichhaltigen Fülle; und so trat denn klarer stets das Bewußtsein überall hervor von jener Allseitigkeit der deutschen Verskunst, wie sie uns näher sich bereits dargestellt hat im Eingange dieser Abhandlung.

Die so eben vollendete Skizze einer historischen Gestaltung aller deutschen Verskunst führte uns näher hin auf das hier geltende Maaß der Bewegung. Wir haben gesehen, wie, zu dem ursprünglich bloßen Zählen bedeutsamer Hebungen, auch nach und nach die Senkungen in Stellung und Zahl bestimmter wurden, und wie also unsere Sprache allmählig fortschritt zur Darstellung eines vollständig geregelten Rhythmus. Dieser aber ist durchaus intensiver Natur, einzig beruhend auf den gewichtigen Accent; die Metriker, obgleich sie diesen richtig erkennen als das eigentliche Princip des deutschen Versbaues, sind jedoch hier beinahe sämmtlich in den Fehler verfallen, denselben ausbilden zu wollen zu einem extensiven oder quantitirenden Zeitmaaß. Solcher Irrthum nun ward bei ihnen vornehmlich veranlaßt durch Befangenheit in den me-

trischen Formen der Alten; wer aber das Wesen deutscher Prosodie richtig erfassen will, der muß alle griechische und römische Quantitätsgesetze hintenan setzen, und freien Geistes hinblicken auf den Genius unserer Sprache, und auf die allgemeine Natur des Rhythmus [104]). Allerdings verlängert, wie schon erwähnt ward, der Druck, der auf eine Sylbe fällt, dieselbe gegen die tonlose oft sehr merklich; dies geschieht jedoch nur in so fern, als nehmlich die Stimme etwas auf der Sylbe zu verweilen gezwungen ist, um eben den Accent hörbar zu machen. Die Verstärkung des Tones wird, indem die Anstrengung dazu mehr Zeit kostet, also die natürliche Ursache der wahrgenommenen Verlängerung, die demnach, als eine nur beiläufige Wirkung des Nachdrucks, niemals Hauptsache werden kann im deutschen Versbau. Das Verhältniß solcher gleichsam zufälligen Längen und Kürzen ist nicht, dem Geiste des quantitirenden Zeitmaaßes gemäß, bestimmter abzumessen; und in jedem nothwendig sehr häufig vorkommenden streitigen Fall [105]), bleibt der Redeaccent stets das herrschende Princip [106]).

---

104) Döring in seiner Lehre von der deutschen Prosodie (Dresd. 1826) gehört mit zu den Ersten, welche ihren Gegenstand behandeln, ohne dabei im Mindesten zu grăcisiren; und wegen dieses freien Standpunktes schon verdient dieses Werk nähere Beachtung, wenn auch gegen das allzu complicirte metrische System desselben Manches einzuwenden sein mag. d. V.

105) Die Sylbe „un" z. B., in der ein ganz scharf abgestossener Vocal nur mit einem einzigen Consonanten sich verbindet, ist sicher so kurz als möglich; dennoch aber hat dieselbe in dem Worte „unähnlich" einen ungleich stärkeren Nachdruck, als die folgende, die aus einem gedehnten Diphthong und zweien dahinter folgenden Consonanten besteht. d. V.

106) In den quantitirenden alten Sprachen hatte zwar der Redeaccent und die daraus entstehende Verstärkung auch wohl einigen Einfluss auf den Werth der Sylben, aber die natürliche Länge oder Kürze des Tones war doch immer vorherrschend, und blieb, dem deutschen Versbau völlig entgegengesetzt, in streitigen Fällen stets das überwiegende Princip. — Treffliche Bemerkungen über den verschiedenen Geist der griechischen und deutschen Metrik macht noch Solger in der Einleit. z. Uebers. d. Sophocl. S. 85—95.

Völlig unstatthaft ist es demnach, diese in unserer Sprache so schwankende Nebenbestimmung von Zeitdauer der Sylben besonders heraus zu heben, und dieselbe, mit manchen hier durchaus widerstrebenden Regeln der classischen Metrik ausstaffirt, zu einer Art von eigentlichem Zeitmaaß gestalten zu wollen, um darüber die natürlich herrschende Dynamik des deutschen Versbaues zu vergessen [107]). Unsere Sprache, so wiederholen wir, hat niemals einen eigentlich quantitirenden, wohl aber einen sehr bestimmt accentuirenden Rhythmus, und dieser soll denn, wie Bernhardi sehr richtig bemerkt, niemals die Stelle der Quantität vertreten, und dieselbe nachspiegeln: derselbe muß vielmehr als selbstständiges Princip auftreten, muß etwas von den Quantitätsgesetzen durchaus verschiedenes constituiren [108]). Wenn der antike Daktylus aus einer Länge und zweien Kürzen besteht, so bildet unsere Sprache denselben frei aus einer betonten und zweien tonlosen, oder, besser gesagt, aus einer schweren nebst zweien leichten und daher natürlich flüchtiger hingleitenden Sylben; das declinirte Participium „endenden" z. B. erfüllt also niemals den Werth der nachstehenden Zeitfigur „– ◡ ◡" (♩ ♪ ♪), wohl aber zeigt es ein eben so kräftig ins Gehör fallendes Schwermaaß: „˙ • •". Demnach nun gestaltet die folgende griechische Versweise sich im Deutschen durchaus eigenthümlich in dem darunter stehenden rein accentuirten rhythmischen Maaße:

107) Am weitesten mit hat hier wohl Bothe sich verirrt, wenn er in seinen antik gemessenen Gedichten (1812) den zu viel beachteten Accent, als alle Prosodie vernichtend, durchaus verwirft, und zugleich nicht bemerkt, dass dennoch nach demselben alle seine zahlreichen, angeblich antik geformten Verse eigentlich nur bestimmt sind. Unsere Verstandessprache kann nun einmal den „Verstand" niemals mechanisch abmessen als blossen „Vers-tand." d. V.

108) Bernhardi, Sprachlehre, B. IV. S. 384.

„Der Hexameter ist keine örtliche, viel weniger eine zufäl„lige Erfindung; es ist eine unsterbliche und allgemein gül„tige Form für alle Sprachen, die vermöge ihres Baues „ihn sich aneignen können“ [109]). Ganz im Sinne dieses trefflichen Wortes ist nun das vorstehende auf das bloße Schwermaaß des Tones gebauete Schema eines deutschen Hexameters keineswegs zu betrachten als eine Nachbildung jenes griechischen quantitirten Metrums: es ist vielmehr ein nach tief begründetem rhythmischen Gesetz [110]) gebauetes, und einer ewigen Norm gemäßes selbstständiges Versmaaß, das mit freiem Ohre aufgefaßt, und genossen sein will mit unbefangnem Sinn.

Wenn nun von solchem hier gewonnenen freien Standpunkt aus eine deutsche Prosodie sich gestalten soll, so liegen die Elemente dazu wiederum schon ziemlich vollständig und folgerecht in dem bisher Gegebenen über die Sprachmusik. Der Vocal, das Princip der Melodie, ist auch zugleich der nächste Träger alles Sprachrhythmus; stärker und schwächer tönt, vielfältig modificirt durch die früher gezeigte verschiedene Umschließung der Consonanten, derselbe; auf ihn nur fällt stets das volle Gewicht des Accents. In solcher Weise ruht denn dieser zunächst einfach auf allen inhaltschweren Sylben und Wörtern überhaupt; unter zweien also betonten Bezeichnungen hebt derselbe jedoch, gleichfalls nach rein logischem Gesetz, die gewichtvollsten ohne Rücksicht auf Stellung, scheinbare Länge u. s. w. wiederum stärker hervor, wie es unter Andern die Wörter „Schlachtfeld und Feldschlacht“ deutlich wahrnehmen lassen. Eine größere Abstufung der Accente zeigt sich noch in den Wörtern „Grundwahrheiten — unverantwortliche Veruntreuungen“ u. s. w.; und diese selbst erschöpfen die verschiedenen Gradationen von Stärke und Schwäche des Tones

109) A. W. Schlegel, in d. ind. Bibl. Th. I. S. 39.

110) Vergl. üb. d. tiefere Natur des rhythmischen Accents die allg. Th. d. Rhythm. Abhandl. IV.

noch nicht, denn es bekommen selbst die an sich nichts bedeutenden mehrsylbigen Partikeln, wie z. B. „wegen, deste" u. a. m., noch einen leichten Druck auf die Hauptsylbe, weil es der Natur unserer charaktervollen Kraftsprache entgegen ist, auch nur ein zweisylbiges Sprachtheilchen ganz tonlos dahin schlüpfen zu lassen. Der mit zartem rhythmischen Sinn begabte Dichter weiß indessen diese verschiedenen Accente durch den Ort und durch die nächste Umgebung beliebig zu verstärken, oder, nach Beschaffenheit der Umstände, auch etwas abzudämpfen; durch das herrschende Schwermaaß selbst, und durch die darin vorwaltende Bewegung bestimmt derselbe, öfter nur ganz lokal, der Sylben größeres oder minderes Gewicht. Schlegel bemerkt — obgleich sonst ebenfalls sich mühend um ein eigentliches deutsches Zeitmaaß — in dieser Hinsicht überaus treffend: „unser „ganzes prosodisches System ist eigenthümlich; und darf „nicht aus dem Gesichtspunkte fremder Sprachen betrachtet „werden. Da einige mechanische Regeln nicht ausreichen, „sondern die Stellung der Wörter und Sylben, der logische oder emphatische Nachdruck, endlich der in einer Versart vorwaltende und also schon erwartete Rhythmus, bei „uns einen so großen Einfluß auf die Quantität haben, „so erfordert sie allerdings gründliche Erlernung und Uebung „des Gehörs. Wenn man aber diese im Ernst daran wenden will, so werden die Klagen über Unbestimmtheit und „Willkühr bald wegfallen" [111]). Wer übrigens mit unbefangenem Ohre hört, der wird, wie im Deutschen einen schwereren und leichteren Accent, so auch in antiken Versen, sicher eine verschiedene Schwebung der Längen und Kürzen wahrnehmen, die allerdings aber in der Metrik auf das gleiche Verhältniß von Eins zu Zwei zurückgeführt werden mußte. Nach dem Zeugniß eines alten Grammatikers indessen ist bereits über eine mannigfachere Sylbengeltung der quantitirenden Sprachen frühe schon zwischen

111) Schlegel, a. a. O. S. 41.

den Metrikern und Musikern großer Streit gewesen, der selbst in dieser Hinsicht noch fortwaltet unter den Ton- und Sprach-Gelehrten [112]). Die unbezweifelte Verschiedenheit des deutschen Accentes nun gereicht, wie wir meinen, unserem Versbau nur zur Schönheit. Der musikalisch gebildete Dichter kann dadurch den waltenden Rhythmus — der übrigens auch hier in allgemeinster Bestimmung nothwendig zurückgeführt werden muß auf das gleichartige Doppelverhältniß starker und schwacher Sylben — bald kräftig hervortönen, bald, so wie es die tiefere Charakteristik erfordern mag, nur leiser anklingen lassen; ein zart nüancirtes Spiel vom Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo des Schwermaaßes wird dadurch möglich, welches den Zauber der Sprachmusik noch wesentlich zu erhöhen vermag. Um das verschiedene Gewicht des deutschen Accents und der daraus entstehenden Variationen der Versfüße mit einem Beispiele wenigstens näher zu belegen, geben wir hier ein vollständiges Schema des rein accentuirten trochäischen Rhythmus, worin der Punkt, wie vorhin, wiederum den schwächsten, der Doppelstrich dagegen den stärksten Druck des Tones bezeichnet.

•́ • Leben,
•̋ • Schlachten,
•̇ • immer,
•̋ •́ Schlachtfeld,
•̋ •̇ Wahrheit,
•́ •̇ mühsam.

Auf gleiche Weise nun würde in einer umfassenden deutschen Prosodie die verschiedene Tonschwere aller hier vorkommenden Versfüße zu untersuchen, und dabei, zu leichterer

112) Inter metricos et musicos propter spatia temporum, quae syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est. Nam musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem longa longiorem dicant posse syllabam fieri. Mar. Victorin. p. 2481. edit. Putsch. — C. Forkels allg. G. d. Mus. Th. II. S. 385; Boeckh de metr. Pind. l. I. c. 5. pag. 19.

Scheidung von der Idee des Zeitmaaßes, durch neu zu erſinnende Benennungen und Zeichen möglichſt genau zu charakteriſiren ſein: die von Moritz, Perſchke, Groteſend und Döring vorgeſchlagenen Namen und Bezeichnungsweiſen [113]) entſprechen ſämmtlich nicht dem Weſen des deutſchen Schwermaaßes. Der allgemeineren und leichteren Verſtändlichkeit wegen bedienen wir uns hier jedoch meiſtens der in der Proſodie gewöhnlichen techniſchen Ausdrücke, ſammt deren bekannter Art der Darſtellung, wobei denn natürlich der Strich (-) für uns ſtets nicht ſowohl die lange als die ſchwere, der Haken (⏑) dagegen niemals die kurze, ſondern ſtets die leichtere Sylbe bezeichnet. In ſolcher Weiſe werden alſo, ganz allgemein nur und ohne alle beſtimmtere Schattirung, die bekannteſten im Deutſchen vorkommenden Versfüße dargeſtellt durch folgende Reihen:

Der Spondeus - - : Waldſtrom.
Der Pyrrhichius ⏑ ⏑ [114]).
Der Jambus ⏑ - : Geduld.
Der Trochäus - ⏑ : Stunde.
Der Moloſſus - - - : Schauſpielhaus.
Der Tribrachys ⏑ ⏑ ⏑ [115]).
Der Daktylus - ⏑ ⏑ : Ebene.
Der Anapäſtus ⏑ ⏑ - : Melodie.
Der Amphimacer - ⏑ - : Wolkenbruch.
Der Amphibrachys ⏑ - ⏑ : Gedanke.
Der Bacchius ⏑ - - : Gebirgsland.
Der Antibacchius - - ⏑ : Urquelle.
Der Diſpondeus - - - - : Seeſturmunglück.

---

113) Wenn z. B. der Jambus Schleuderer, der Trochäus Hölty, der Anapäst Gegenschlag, der Choriambus Walzerſpringer, der Antispast dagegen Springenwalzer u. s. f. genannt werden: so ersieht man hier leicht das Unzweckmässige solcher Bezeichnung. — Vergl. noch Th. I. S. 509.

114) Θεός, deus, Jovis. — Eiliger kann man über die Bezeichnung des Erhabensten nicht wohl hinwegkommen. d. V.

115) ἔλικον, λέγετε, legere, dominus.

Der Proceleusmatikus ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ [116]).
Der Choriambus – ⏑ ⏑ –: Morgengewölk.
Der Antispastus ⏑ – – ⏑: Gebirgskräuter.
Der Dijambus ⏑ – ⏑ –: Gerichtsbeschluß.
Der Ditrochäus – ⏑ – ⏑: Menschenliebe.
Der sinkende Joniker – – ⏑ ⏑: Hochebene.
Der steigende Joniker ⏑ ⏑ – –: Meteorstein.
Der erste Päon – ⏑ ⏑ ⏑: freudigere.
Der zweite Päon ⏑ – ⏑ ⏑: genehmigen.
Der dritte Päon ⏑ ⏑ – ⏑: Alabaster.
Der vierte Päon ⏑ ⏑ ⏑ –: Religion.
Der erste Epitritus ⏑ – – –: Gesammtzeitmaaß.
Der zweite Epitritus – ⏑ – –: Sonnenaufgang.
Der dritte Epitritus – – ⏑ –: Wehklageton.
Der vierte Epitritus – – – ⏑: Waldameise.

Die drei einzig nur aus leichten Sylben gebildeten Versfüße können, nach den früher bereits angeführten Gründen, im Deutschen zwar nicht durch einzelne Wörter dargestellt werden; jedoch kommen in den Zusammensetzungen des Versbaues vier nebeneinander stehende nur ganz schwach tönende Sylben wohl noch vor, wie nachstehender Senar unter Andern es beweist:

Hört lieblichere Gesänge tönen im Bardenhain!
– –́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –

Dieselben werden sogar ungetrennt als scheinbarer Proceleusmatikus noch gebraucht in folgendem nur der Seltenheit wegen hier aufgeführten Rhythmus:

Hört eilendere Gesangform!
– –́ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ – –
(´ ´´ • • • | • ´´ •´)

Diese und ähnliche künstlicher noch geformten Beispiele, welche den möglichsten Anschein eines wirklichen Zeitmaaßes haben, beweisen eben dem tieferen Kenner quantitirter Metrik, wie weit unsere Sprache stets von solchem Princip

116) ἐλίπετο, relegere, dominica.

des Versbaues entfernt bleibt; dieselbe zeigt, in so fern sie die antiken Maaße wieder zu geben strebt, stets nur deren schwaches und fremdartiges Nachbild. Geschickter indessen, als irgend eine neuere Sprache es vermag, vertritt dasselbe die Stelle des Originals, und kann bei gehöriger kunstgemäßer Behandlung überaus reizend erscheinen, in so fern man, wie schon erwähnt ward, solch rhythmisches Gebilde mit freien Sinnen aufzufassen vermag als ein neues eigentlich selbstständiges Erzeugniß. Besonders wichtig noch ist es für das Charakterisch-Schöne deutscher Verskunst, daß hier, den eben angeführten Beispielen zu Folge, auch Füße von anderer Sylbenzahl einander vertreten können, welche Freiheit wiederum eigenthümlich begründet ist, in der ursprünglichen Wesenheit unserer accentuirenden Rhythmik. Bei den Versen der Quantität ersetzen bekanntlich zunächst alle Füße von gleichem Zeitverhalt sich gegenseitig, jedoch wechseln auch ungleichzeitige, wie etwa die Spondeen in den jambischen und trochäischen Dipodieen, mit einander; wodurch denn nicht gerade ein abgemessener eigentlich musikalischer Takt — von dem die Metriker zum Lobe der antiken Versweisen gern reden [117]) — wohl aber eine in ihrer Freiheit eben bedeutsam schöne rhythmische Bewegung erzeugt wird. Wenn nun die gleiche Erscheinung in deutschen Versen sich findet, so hat man hier diese Freiheit nicht ängstlich abzuzählen, oder gar nach einem zum Theil eingebildeten Taktmaaß in großen Brüchen zu berechnen; dieselbe liegt vielmehr ganz einfach darin, daß

117) Die sechszeitige trochäische Dipodie erhält durch den Spondeus in der zweiten Hälfte sieben Zeiten: nun kann aber derselbe in solchem Maasse des Dreiachtel-Taktes hier seinen vollen vierzeitigen Werth nicht behalten, ist jedoch für eine nur dreizeitige Geltung offenbar zu lang: deshalb nun haben die Metriker seinen eigentlichen Zeitverhalt an solcher Stelle arithmetisch ermittelt und in Zahlenbrüchen dargestellt, was denn — wenn es auch für das Ohr völlig bedeutungslos bleibt — doch wenigstens auf dem Papier das Metrum überaus genau bestimmt.

d. V.

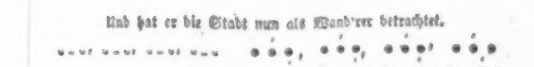
in der accentuirenden Rhythmik nur die Zahl der Hebungen in wesentlichere Betrachtung kommt: es dürfen demnach also alle Versfüße hier — natürlich ohne Verdunkelung des Grundrhythmus — mit einander wechseln, welche ihrer Arsis nach ein gleiches Verhältniß haben. Spondeen auch können jedoch — da ihnen ein Hauptaccent nach einer der zwei folgenden Formen „˘ ˊ, ˊ ˘" stets beiwohnt — sehr füglich für Jamben oder Trochäen gesetzt werden, denn niemals erscheinen, bei richtigem Versbau, Stellung und Zahl der an sich schon dynamisch verschiedenen Hebungen dadurch gefährdet; in den Senkungen nur tritt hierden herrschenden Rhythmus keineswegs beeinträchtigend, eine gefällige Mannigfaltigkeit hervor. Die folgenden trochäischen Verse, in denen der letzte mit seinen abwechselnden Thesen offenbar sich schöner bewegt, erläutern dies näher:

Morgenroth ersehnte Frühe!
˘ ˊ, ˊ ˊ, ˘ ˊ, ˘ ˊ

Morgenroth willkommner Lichtstrahl!
˘ ˊ, ˊ ˊ, ˘ ˊ, ˘ ˊ

Ort und Stellung nun solcher einander vertretenden Versfüße werden natürlich hier nicht etwa nach fremdem Gesetz alter quantitirter Rhythmen zu bestimmen sein; es muß vielmehr hierüber, wie über das Wesen der Cäsur, Anacrusis, Pausengeltung, und überhaupt aller ähnlicher metrischer und prosodischer Bestimmungen deutscher Verskunst, der Geist unserer Sprache unmittelbar und unbefangenen Sinnes befragt werden. Ein weiteres Eingehen auf alle solche Besonderheiten ist an dieser Stelle nicht möglich; nur über die Mehrdeutigkeit mancher deutschen Versformen möge noch hier in Kurzem einiges angemerkt werden. Vermöge des bei neueren Metrikern so viel beliebten Auftaktes nehmlich kann der folgende Vers aus Göthe's Dichtung „der Gott und die Bajadere" auf die drei darunter verzeichneten Weisen rhythmisch bestimmt werden:

Und hat er die Stadt nun als Wand'rer betrachtet.



Untersuchen wir diesen aus vier Hebungen und acht Senkungen bestehenden Vers näher, so fallen in allen drei Arten metrischer Darstellung seine Accente stets auf die zweite, fünfte, achte und eilfte Stelle; das bestimmende Princip ist also hier wiederum, wie vorhin bei der gegenseitigen Vertretung der Versfüße, fest und unwandelbar, und nur die leichten Sylben kommen durch die Anacrusis in ein scheinbar verändertes Verhältniß. Das dadurch erzeugte Schwanken in der Bestimmung des Rhythmus nun gereicht aber dem deutschen Versbau wiederum zur Schönheit; denn es wird der sprachgebildete Leser, wenn er z. B. jenes Göthesche Gedicht vorträgt, dadurch in den Stand gesetzt, bald eine mehr amphibrachysche, daktylische oder auch anapästische Bewegung anklingen zu lassen, je nachdem der wechselnde Charakter der Strophen es jedesmal bedingt. Der Deklamator also, der als eigentlicher Rede-Virtuos alle solche musikalische Nüancen im deutschen Gesange mit feinem Takte hervorheben soll, muß allerdings das Vorlesen als wirklich schöne Kunst erlernt und mit Ernst geübt haben; derselbe braucht indessen dabei keine mechanisch prosodische, aller logischen Gestaltung widerstrebende Regeln zu beobachten, jeder leise Druck der Sylben liegt ihm natürlich im Gefühl: sinnig also, und doch rhythmisch und melodisch zugleich, strömt der deutsche Vers stets dahin von der begeisterten Lippe. Nicht das Zeitmaaß an sich, sondern die darin waltenden Hebungen und Senkungen sind, wie es die vorige Abhandlung darthut, in der Tonkunst das eigentlich Belebende des Taktes; in der Sprache aber ist, wie Rousseau treffend sich ausdrückt, der Accent die Seele der Rede; Psyche selbst demnach zügelt oder beflügelt im heimischen Sang alles Maaß der schönen Bewegung. Nach diesem Allen nun brauchen wir den Mangel

eines genauern quantitirenden Metrums nicht weiter zu beklagen; ja wir dürfen sogar uns freuen, daß alles Rhythmische unserer Verskunst nur — wie diese Grundideen zu einer ächt deutschen Prosodie es hoffentlich genügend erweisen — beruht auf dem reinen Naturprincip des bedeutsam schönen Accents.

Die letzte Absicht aller reichen Mannigfaltigkeit des Versbaues kann keine andere sein, als die lebendige und klare Darstellung des wechselnden Gefühlsausdrucks; das bloß künstliche Spiel mit den mannigfachen metrischen Formen verlohnte für sich allein der darauf verwendeten Mühe nicht. Wir haben indessen bereits dargethan, daß aller Rhythmus die tiefste und innigste Beziehung zur Seele habe, indem seine verschiedenen Bewegungen entsprechend sind den wechselnden Zuständen der Affekte und des inneren Lebens überhaupt [118]): es muß folglich auch den verschiedenen deutschen Versweisen ein bestimmterer Charakter zuzusprechen sein; und diese nicht technische, sondern rein ästhetische Seite wird, bisher noch beinahe gar nicht beachtet, uns nunmehr der Gegenstand näherer Beschauung. Lichtenberg sagt: „die Versart den Gedanken anzumessen ist eine sehr schwere „Kunst, und eine Vernachlässigung derselben ist ein wichti„ger Theil des Lächerlichen" [119]). Dieß scheinen indessen viele Poeten und Versmacher unserer Zeit noch nicht eben zu ahnen, denn die Beispiele von also arg verfehlter metrischer Gestaltung sind ungleich häufiger, als der schöne Gegensatz eines treffenden Zusammenfallens von Idee und Form. Mit solchen sorgsam gesammelten Musterversen unserer besseren Sänger werden wir jedoch diese neue Theorie vielfach zu belegen suchen, denn das gelungene Beispiel beweist hier stets mehr als das klarste charakterisirende Wort. Jener seichte Einwurf, daß ein und dieselbe Versweise ja mehreren Affekten nicht unpassend zum Ausdruck dienen

118) Vergl. Abhandl. IV. X.

119) S. dessen verm. Schr. Th. I. S. 298.

könne, wird, nach allen früheren Entgegnungen auf ähnliche Flachheiten, an dieser Stelle nicht weiter berücksichtigt; von Lesern, welche uns in unseren bisherigen psychologisch-ästhetischen Darstellungen aufmerksam gefolgt sind, erwarten wir denselben nicht mehr, denn sie haben hoffentlich den wahren Gesichtspunkt bereits gewonnen für solche tieferen Untersuchungen der Kunsttheorie.

Das Charakteristische in den verschiedenen Versmaaßen hat schon die alten Schriftsteller verschiedentlich beschäftigt; Fabius und Aristides Quintilianus, Longin und Andere machen bereits darüber einzelne interessante Anmerkungen[120], wozu sie natürlich veranlaßt worden sind durch die vielen in ihren Dichtern enthaltenen trefflichen Muster solcher Art. Die daraus gezogenen Bestimmungen dürfen indessen, obgleich sie im Ganzen meistens hindeuten auf allgemeinere Gesetze aller rhythmischen Bewegung, für uns hier niemals gelten als unbedingte Norm; es zeigt vielmehr unsere Sprache auch in dieser Beziehung wiederum manche abweichende Besonderheit. Der Trochäus unter Andern galt bei den Griechen und Römern für einen weichlichen Vers, welcher, ohne eigentliche Würde, ihnen am meisten nur geeignet schien zur Begleitung eines leichten munteren Tanzes; im Deutschen dagegen wird derselbe sich uns darstellen als ein Maaß von ernstem würdigen Ausdruck. Eben so war der Amphibrachys bei den Metrikern der Alten im Allgemeinen dergestalt verrufen, daß sie selbst jeden fernen Anklang seiner munteren Bewegung gern zu rügen pflegten[121]; in unserer Sprache, deren Bau in mehrerer Hin-

---

120) F. Quintil. l. IX. c. 4. — A. Quintil. l. I. — Long. de subl. c. 41. — V. c. Boeckh, de indole moris rhythmorum metrorumque, atque de eius cum generibus pneumatum congruentia. (De metr. Pind. l. III. c. 6.)

121) Nach dem Zeugniß des M. Victorinus urtheilten die alten Tonkünstler wiederum, die leichte Anmuth solcher musikalischen Taktbewegung wohl erkennend, günstiger von dem Amphibrachys. — Comp. J. Vossii de poem. cant. et vir. rhyth. p. 8.

ſicht ſich zur Darſtellung dieſes Fußes neigt, erſcheint jedoch derſelbe von gefälligſter Wirkung, und iſt beſonders ein ſchätzenswerthes Eigenthum der heiteren Volkspoeſie. Nicht minder, als hier von den quantitirten Sylbenmaaßen, weicht auch die Bedeutſamkeit der deutſchen Verſe von dem Charakter der ohnehin meiſtens ſehr ſchwankenden Metrik anderer accentuirter Sprachen ab; um nur eines Beiſpiels wenigſtens zu gedenken ſtellt Kolbe[122]) die ganz verſchiedene Natur des deutſchen und franzöſiſchen Jambus dar, und erweiſt beſonders von dem daraus beſtehenden Alexandriner, daß dieſer bei uns, obgleich aus dem Franzöſiſchen entlehnt, doch mit ſeinem Vorbilde faſt nichts mehr gemein habe, als nur den Namen.

Betrachten wir demnach, frei von aller fremden Beſtimmung, die äſthetiſche Natur der im Deutſchen vorkommenden Versfüße, ſo laſſen dieſelben ſich zuförderſt unter folgenden allgemeinen Geſichtspunkten zuſammen faſſen:

˘ ˉ } aufſteigende,
˘ ˘ ˉ }
˘ ˉ ˉ }
˘ ˘ ˘ ˉ }

ˉ ˉ } ſinkende,
ˉ ˘ ˉ }
ˉ ˘ ˘ ˉ }

ˉ ˘ ˉ ˘ } ſchwankende,

˘ ˉ ˘ ˉ } ſchwebende Versfüße.

In dieſer einfachen Aufſtellung, welcher die hier nicht genannten Versfüße leicht hinzuzufügen ſind, liegt, den weiteſten Umriſſen nach, alle Charakteriſtik der einzelnen metriſchen Formen begründet. Die von der Hebung ausgehenden, wie zunächſt der Trochäus und Dactylus, ſind natürlicher und zugleich ruhig gelaſſener, als diejenigen, welche, gleich dem Jambus oder Anapäſt, ſich mehr gewaltſam von der Senkung aufſchwingen, und daher ſchon eher Zuſtände

122) In dem vortrefflichen Werke über den Wortreichthum der deutſchen und franzöſiſchen Sprache. Th. II. S. 105. ff.

höherer Erregtheit und Leidenschaftlichkeit bezeichnen. Der Amphibrachys strebt zwar auch hinauf, fällt aber stets wiederum zurück, und gewinnt also nothwendig etwas Schwankendes jedoch zugleich anmuthig Spielendes, das, die übrigen ihm verwandten rhythmischen Formen in vielfachster Schattirung belebend, in dem Antispast endlich zu einem unangenehmen allem rhythmischen Gefühl widerstrebenden Taumeln wird. Dessen reines Gegenbild endlich zeigt der männlich beharrende Creticus, und mehr noch der herrliche Choriambus, der in seiner wahrhaft schwebenden Bewegung stets ein würdevoller Ausdruck großartiger und erhabener Empfindungen ist. — Dieser prächtige Versfuß nun ist dergestalt in dem Wesen unserer Sprache begründet, daß schon Moritz ihn mit Recht als das ihr angemessenste Versmaaß betrachtet [125]). Eben so heimisch zeigen, diesem gegenüber das Naive trefflich bezeichnend, sich hier der sanfte weibliche Amphibrachys, der in edler Heiterkeit sich stets bewegende Dactylus und der ernste Trochäus; am Gewöhnlichsten indessen sind in unserer Sprache bekanntlich die Jamben. Die Ursache dieser Erscheinung liegt, dem ersten Anblick nach, schon in dem grammatischen Bau unserer Sprache selbst; die mannigfachen tonlosen Vorsylben, die einsylbigen unbetonten Artikel, Präpositionen und Conjunctionen vor den Substantiven, und anderen Haupt-Redetheilen, bilden ungesucht stets den Jambus: dieser hat indessen, wie Bernhardi es näher erweist [126]), noch seine tiefere Begründung in dem Princip der Accentuation selbst, weshalb er denn auch das dominirende Versmaaß aller neueren Sprachen geworden ist. Zu erinnern bleibt indessen noch, daß auch die Alten sich dieses Fußes ungemein häufig bedienten; und daß folglich ein letzter Grund solcher allgemeinsten Verbreitung nur zu suchen sein wird in der zu metrischer Ge-

125) Versuch einer deutschen Prosodie. S. 236.

126) Sprachl. B. VI. S. 388.

staltung ganz besonders geeigneten Struktur des Jambus selbst.

Der allgemeine Grundcharakter der verschiedenen Versarten, welcher die vorherrschende Empfindung darstellt in nothwendiger Einheit, wird zugleich durch die Art und Weise des Versbaues selbst auf das Mannigfachste nüancirt. Wahl und Stellung der für sich bedeutsamen Vocale und Consonanten, verschiedene Gruppirung längerer und kürzerer Wörter, männlicher oder weiblicher Schluß u. s. w. geben demselben, wie wir gesehen haben, schon eine vielfache Färbung, die indessen noch sehr merklich erhöht wird durch die gehörigen Ortes statthafte Einmischung anderer Versfüße. Das dadurch mögliche Uebergewicht schwer betonter Sylben verleiht dem Gange eines Verses einen größeren Ernst; großartiger und feierlicher schreitet derselbe daher: die Häufung toniloser flüchtiger Sylben bringt dagegen nothwendig etwas mehr Tändelndes und Spielendes in die rhythmische Grundbewegung. Nicht minder charakteristisch ist auch die größere oder geringere Länge der Verse; eine reichere Zahl ihrer Füße giebt ihnen leicht etwas Prächtiges und Erhabenes, wogegen die kurzen metrischen Reihen eher das Liebliche und Schöne darstellen. Oft wechseln auch Verse von verschiedenem Umfang mit einander ab in anmuthigem Spiel, das zugleich noch besonders expressiv wird, wenn die kurze Reihe stets die für die Situation wichtigsten Bestimmungen hervorhebt, wie dieses so trefflich durchgeführt sich findet in Göthe's Dichtung „der Junggesell und der Mühlbach." In den lebendigsten Gegensatz treten dadurch hier gleich Anfangs die sehnsüchtig weilende Liebestrauer mit der regsamen Eile, deren Betrachtung eben die Frage veranlaßt:

Wo willst du klares Bächlein hin
So munter?
Du eilst mit froh gelaff'nem Sinn
Hinunter!

Von eigenthümlichster Wirkung kann auch noch ein Wachsen und Abnehmen der Verse sein, welches bedeutungsvoll sich darstellt in folgender Strophe:

Ins stille Land!
Wer leitet uns hinüber?
Schon wirkt sich uns der Abendhimmel trüber,
Und immer trümmervoller wird der Strand.
Wer leitet uns mit sanfter Hand
Hinüber! ach hinüber
Ins stille Land?

Salis.

Wichtig für den charakteristischen Ausdruck endlich ist noch die größere oder geringere Ausdehnung und auch die innere Organisation der Strophen selbst. Nicht jede etwa bloß gleichförmig abgezählte, jedoch von keiner durchgehenden Grundbestimmung zum organischen Ganzen verbundene Gruppe von Versen kann eigentlich also benannt werden; eine Strophe oder Stanze ist vielmehr — wie es hier gleich schicklicher Weise eingeschaltet wird — ein größeres musikalisches Spiel, bei dem in unserer Sprache entweder das rhythmische oder melodische Princip vorherrscht, und wo also ein dergestalt bedingtes Vielfaches sich verknüpft zu einer merklich in das Gehör fallenden Einheit. Dieses nun geschieht — hier abgesehen von dem mit der Stanze sich meistens abschließenden Gedanken[125]) — hauptsächlich durch ein anthithetisches Verhältniß der wechselnden Rhythmen oder auch der Reimstellung, und mehr aber noch durch einen bedeutsamen, tonkünstlerischem Gesetz gemäßem Schluß-

125) Wenn mit der Stanze nicht auch zugleich der bestimmte Sinn einer Periode sich abschließt, sondern in die folgende Strophe ohne Weiteres übergeht, wie es z. B. mehrfach geschieht in Klopstocks Ode an seine Fanny: so rechnet Bernhardi dieß mit Recht zu den poetischen Licenzen, und macht über solche unter manchen Umständen allerdings statthafte logische Verschlingung der gesonderten musikalischen Sprachsätze, so wie auch über das Wesen des Enjambements überhaupt viele treffende Bemerkungen in seiner Sprachlehre B. VI. S. 368. ff.

fall. In den reimlosen Strophen wird dieser entweder bewirkt durch den sinkenden Rhythmus eines kürzeren Verses, wie etwa in den Nachbildungen des Sapphischen Maaßes; oder auch, in so fern nehmlich der Charakter es bedingt, durch das Aufsteigen eines längeren Verses, wie in mehreren Oden des Pindar, und unter Andern auch in folgendem Schlachtgesange von Klopstock:

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Wie erscholl der Gang des lauten Heers
Von dem Gebirg in das Thal herab,
Da zu dem Angriff bei dem Waldstrom das Kriegslied
Zu der vertilgenden Schlacht und dem Siege den Befehl rief!

Die gereimten Strophen lassen, bei gewöhnlich sehr gleichförmigen Rhythmen, durch ein unmittelbares Zusammenrücken der Gleichklänge, nach deren mannigfachster Verschlingung, das Ende am Bestimmtesten wahrnehmen, wie dieses unter Andern klar sich erweist an der achtzeiligen Stanze der Italiener. Die Minnesänger vereinen in ihren kunstreichen Strophen sehr häufig, indem sie zu den unmittelbar auf einander folgenden oft dreifachen Reimen [126]) auch die kürzere Versform noch hinzufügen, das melodische und rhythmische Princip des Schlußfalls, wie z. B. Reinmar der Aeltere in folgender Stanze:

Ich wirbe umb allez daz ein man
Ze werltlichen fröuden iemer haben sol.
Daz ist ein wip, der ich en kan
Nach ir vil grozen werde niht gesprechen wol.
Lob ich si so man ander frouwen tut,
Daz nimt si niemertak von mir vergut.

---

126) Der dreifache Schlussreim bezeichnete damals auch bei einer steten Folge von Doppelreimen, sehr passend das Ende eines Hauptabschnittes, wie z. B. im Wigalois des Wirnt von Grafenberk.

Doch swer ich des, ſi ſt an der ſtat,
Da ſwz wiplichen tugenden nie ſwz getrat.
Da iſt diu mat.

So zeigt denn in dem Bau der Strophen wie der einzelnen Verse ſich überall ein beſtimmtes muſikaliſches Princip, das in ſeiner formellen Mannigfaltigkeit ſich zugleich eben ſo charakteriſtiſch vielfach geſtaltet für den Ausdruck der beſonderen Dichtungsgattungen und Arten. Der größere oder geringere Schwung lyriſcher Poeſie, der ruhigere oder bewegtere Gang des Epiſchen, die ſchlummernden oder aufſtürmenden Leidenſchaften des Drama können, im Deutſchen mehr als in irgend einer neueren Sprache, jederzeit ihre paſſendſten Töne und Bewegungen finden. Aller Versbau überhaupt verhält indeſſen ſich etwa dabei, wie das Accompagnement zur Melodie, das heißt, er fügt zu den gehaltvollen poetiſchen Ideen nur die bedeutſam begleitende Muſik: dieſe jedoch erhebt — ohne kleinliche Malerei des Einzelnen, wohl aber in ſteter innigſter Uebereinſtimmung mit dem allgemeinen Inhalt — die Dichtkunſt erſt auf den eigentlichen Gipfel ihrer äſthetiſchen Vollkommenheit.

Der Jambus, von dem wir nach den bisherigen allgemeinen Bemerkungen über die Bedeutſamkeit der Sprachrhythmen nunmehr zu reden haben, kommt, als die gewöhnlichſte Versart der Deutſchen, zunächſt in allen nur möglichen Formen vor. Wir finden denſelben eben ſo häufig beinah: ohne den Reim, als mit dieſem, und zugleich auch in jeder Ausdehnung, vom einfüßig dahin ſtolpernden Verſe bis zum vollzähligen Octonarius; die folgenden fragmentariſchen Beiſpiele zeigen ihn in alſo wechſelnder Geſtaltung, und bekunden zugleich deſſen bei ſo vielfacher Anwendung nothwendig nur höchſt allgemeinen Charakter ſeines Ausdrucks:

Wie Luſt
Die Bruſt
Erfüllt;

Wie Scherz
Den Schmerz
Mir ſtillt:
Erfahr'
Fürwahr
Ich hier u. ſ. w.

Reimtanz von H. G. Nägeli.

Auf! Auf!
Zum Lauf,
Zum Krieg,
Und Sieg.
In's Feld
Euch ſtellt u. ſ. w.

Kriegsgeſang v. W. C. Kalinsky.

Wir ziehn, wir ziehn,
Und ſagen's nicht,
Wohin? Wohin?
Wir fragen's nicht;
Und Schwert und Spieß
Wir tragen's fern,
Und jen's und dieß
Wir wagen's gern.

Göthe.

Ich denke dein,
Wenn durch den Hain
Der Nachtigallen
Akkorde ſchallen!
Wann denkſt du mein?

Matthiſſon.

Befiehl du deine Wege,
Und was dein Herze kränkt,
Der allertreuſten Pflege
Des, der den Himmel lenkt.

P. Gerhard.

Die Pappelweide zittert,
Vom Abendschein durchblinkt,
Wo, von Jasmin umgittert,
Die Laube traulich winkt,
Und mit geflochtnem Pförtchen,
Das auf den Weiher sieht,
Ein ländlich stilles Gärtchen
Die Halmenhütt' umblüht.

Matthisson.

In einem Thal bei armen Hirten
Erschien mit jedem jungen Jahr,
Sobald die ersten Lerchen schwirrten,
Ein Mädchen, schön und wunderbar.

Schiller.

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines,
Wie in der Göttin stilles Heiligthum,
Tret' ich noch jetzt mit schauderndem Gefühl,
Als wenn ich sie zum erstenmal beträte,
Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher.

Göthe.

Der Trimeter.

Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos,
Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Maaß,
Im Rhythmenwechsel meldend seines Muthes Sturm.
Hoch trat und fest auf, dein Kothurngang: Aeschylos;
Großart'gen Nachdruck schafften Doppellängen mir,
Sammt angeschwellten Wörterpomps Erhöhungen.
Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
Labyrinthischeren; die verlarvte Schaar anführend ihm,
Hin gaukelt ich zierlich in der beflügelten Füßgen Eil.

A. W. Schlegel.

Schon wieder auf den Ball! Im Ernst, Herr Schwiegersohn,
Ich hab' Sein Rasen satt, und dächt', Er blieb davon.
Mein Mädchen hab' ich Ihm wahrhaftig nicht gegeben,
Um so in Tag hinein von meinem Geld zu leben.

Göthe.

Wen die Natur zum Dichter schuf, dem lehrt sie auch zu paaren
Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung,
Und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung;
Ihm dient was hoch und niedrig ist, das Nächste wie das Ferne;
Im leichten Spiel ergötzt er uns, und reißt uns hin im Ernste;
Sein Geist, des Proteus Ebenbild, ist tausendfach gelaunet,
Und lockt der Sprache Zierden ab, daß alle Welt erstaunet!

Platen-Hallermünde.

Jetzt ist der Augenblick, wo lieber todt ich, als am Leben wär',
Jetzt trennen Hoffnung, Hülfe, Rettung sich von mir auf immerdar.

Köpke nach Plautus.

Wie wir in der vorigen Abhandlung gewisse leichteste und gewöhnlichste Tonarten und Taktformen kennen gelernt haben, die gleichsam von selbst sich darbieten, sobald nur überhaupt Musik gemacht werden soll; so auch finden wir den Jambus hier in den mannigfach gegebenen Beispielen seiner Anwendung. Betrachtet man indessen deren Inhalt näher, so gewahrt überall sich leicht eine größere oder geringere Erregtheit, welche, da tiefe gemächlichste Ruhe der Seele niemals Poesie erzeugt, allen Dichtung zum Grunde liegt, und die denn dieser Versfuß, seinem Baue nach, eben nur bis auf einen gewissen Grad darstellt in größter Allgemeinheit. Es bewegt also der jambische Rhythmus sich zwar rasch, jedoch nicht stürmend; feurig wohl, aber nicht glühend in hoher lyrischer Begeisterung. Munter ist er, und ungezwungen heiter, jedoch hüpft und springt er nicht. Wohl aber vermag er selbstständig und kräftig aufzutreten mit männlichem Muthe; und so gelangt das Kriegerische und Tapfere, das Drohende und Zürnende, von dem er selbst seinen Namen haben soll [127], mit ihm zum passenden Ausdruck. Die hohe Natürlichkeit seines Baues

---

127) Jambus itaque est non acer tantum et bellicus, sed et mordax et iracundus, sic dictus ab ἰάπτειν, id est, βάλλειν

aber eignet ihn auch wiederum zur einfach herzigen Darstellung religiöser Gefühle; ja er kann hier, bei zweckmäßigem Wechsel anderer pomphafter Versfüße, selbst einen, wenn auch entfernten, Anstrich annehmen des Großartigen und Erhabenen. In solcher Natur nun gehört er zunächst allen lyrischen Ergüssen, welche zum Odenschwunge sich nicht erheben, also besonders dem Liede. Das belehrende Wort ebenfalls, in so fern es sich überhaupt poetisch gestalten mag[128]), kann er kräftig an das Herz legen; deshalb wird er denn auch gern gebraucht in der didaktischen Poesie, und zwar vornehmlich für das Eindringende der Satyre. Nicht minder sagt er wegen seines belebten und doch gleichförmigen Fortschreitens dem Epischen zu, und wird endlich in solcher allgemeinen Natur auch der nothwendige Hauptvers derjenigen Dichtungsart, welche alle diese verschiedenen Fäden in einen großen Knoten zusammen schlingt, nehmlich das Drama. Dessen Sprachgestaltung aber hat eine zweifache gleichsam poetische und prosaische Seite; jene ist die Darstellung des Ausbruchs aller wechselnden Leidenschaften, diese der Dialog an sich, in dem das ruhige Gespräch häufig nur erscheinen muß als Ausdruck der Nothdurft, als Bedürfniß und wesentliches Bedingniß aller Mittheilung überhaupt: und solchem Wesen entspricht denn wegen der natürlichen Simplicität seines Baues ganz besonders der fünffüßige reimlose Jambus[129]). Derselbe bietet indessen, ungeachtet seiner hohen Einfachheit, dem mit der Metrik gehörig vertrauten Dichter vielfache Gelegenheit zur Gestaltung mannigfacher und feinerer rhythmischer Schön-

---

θαι, δάκνειν, ἰάπτειν, ut interpretantur Grammatici. J. Vossius l. c. p. 6.

128) Vergl. Th. I. S. 42.

129) Der fünffüssige Jambus des neueren deutschen Drama scheint von den Engländern und namentlich von Shakespeare entlehnt; Lessing zuerst bediente sich desselben in seinem Nathan.

heiten, auf die wir hier indessen, wie überhaupt auf alle nähere technische Struktur dieser und anderer Versarten, nicht weiter eingehen können. Zu wiederholen bleibt nur an dieser Stelle, daß der jambische Versbau nicht allein den Spondeus aufnehmen könne; sondern daß, nach einem früher entwickelten Gesetz aller accentuirten Rhythmen, gehörigen Ortes, und unter der Bedingung, daß die herrschende Grundbewegung dadurch nicht verdunkelt werde, derselbe auch das Einmischen anderer Versfüße, namentlich aber des Anapäst's gestattet: und wenn daher hin und wieder dieses ohne alle nähere Begründung als unzulässig erklärt wird [130]), so findet solche enge Beschränkung dieses Versmaaßes hier sowohl, wie allenfalls noch an andern Orten [131]) ihre nöthige Entgegnung. Früherhin auch ward bereits der Nachlässigkeit gedacht, mit der selbst unsere besseren Dichter hin und wieder den Versbau behandeln, und dafür mögen denn die folgenden zum Theil sehr leicht zu verbessernden Jamben hier noch mit Wenigem einen genügenden Beleg geben:

O schattiger Parnaß, ihr heiligen Gebüsche.	Uz.
So stehet ein Berg Gottes.	Ramler.
Eine Stiftshütte hat der Herr erbauet.	Werner.
Das furchtbare Geschlecht der Nacht.	Schiller.
Der blinden Mißverständnisse Gewalt.	Derselbe.
Der Kern der Tapfersten birgt sich in dem Gebäude.	Derselbe.

˘ –́ ˘ –́ ˘ –́ ˘ –́ ˘ –́ ˘ – ˘

(˘ ˘́ ˘ ˘́ ˘ ˘ ˘́ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘́ ˘)

Wenn man einst das eingebildete deutsche Längenmaaß vergessen haben wird, und sich genau nur hält an das rein accentuirende Princip des Schwermaaßes: dann können kaum noch Verse gebaut werden, wie etwa dieser letzte

---

130) S. z. B. Heyse's deutsche Grammatik S. 672.

131) Grotefend a. a. O. S. 83. — Von den Sylbenmaassen, Versarten etc. S. 62.

Jambus. Die zu dessen fünffüßiger Versform gehörigen Hendecasyllaben, die ihrer weiblichen Natur nach stets sanfter und weicher tönen, als jene akalalectischen Reihen, bilden einen natürlichen Uebergang zu dem antiken Trimeter oder Senar. Welch einer reichen Mannigfaltigkeit nun diese dramatische Versart der Alten fähig sei, zeigt uns deren vorhin angeführte poetische Charakteristik; und man hat denn auch, die Beschränktheit und geringere Wirkung des fünffüßigen Jambus fühlend, dieselbe in ihrer großartigeren und gleichsam mehr plastischen Natur, neuerdings wieder einzuführen versucht. Der Trimeter findet sich unter Andern durchgängig in dem Polyidos und in den Aitoliern von Apel, in Schlegel's Jon, Göthe's Pandora, Paläophron u. s. w.: Schiller bedient sich desselben nur in einzelnen Scenen, wie z. B. im Gespräch des Mädchens von Orleans mit dem Montgomery, und an einigen Stellen im letzten Akte der Braut von Messina, in welcher der durchgängige Gebrauch des Senar nicht am unrechten Orte gewesen wäre. Bei den Alten kam dieser Vers, zugleich mit den jambischen Maaßen von noch größerem Umfange, auch in der Comödie vor; in den metrischen Lustspielen der Deutschen aber herrschte bisher, nachdem er mit Cronegk's Kodrus glücklicherweise aus unserer Tragödie zu schwinden begann, der Alexandriner. Derselbe verdankt seinen Namen bekanntlich einem französischen Heldengedichte des zwölften Jahrhunderts [132]), doch ward er nicht, wie Sulzer und Andere meinen, um diese Zeit erst erfunden: es ist vielmehr diese Versart schon früheren Ursprungs [133]), und kam nur durch jenes zu seines Zeit sehr gefeierte Epos

---

132) Alexandre le Grand, mit welchem Namen jedoch der französische König Philipp August gemeint sein soll; dieses erzählende Gedicht hatte vier Verfasser, unter denen auch einer war mit dem Namen oder Beinamen: Alexandre de Paris.

133) Dieses erhellt aus der Vorrede zu dem Roman de la Rose von Lenglet du Fresnoy.

erſt in größere Aufnahme bei den Franzoſen. Von der etwa gleichzeitigen Versform des Nibelungenliedes unterſcheidet, dem Weſentlichſten nach, derſelbe ſich nur durch den männlichen Haupteinſchnitt; und er näherte ſich derſelben in unſerer Sprache wiederum noch mehr, als Duſch, um die langweilige Eintönigkeit dieſes Verſes zu brechen, den männlichen Alexandrinern einen weiblichen und umgekehrt den weiblichen Verſen eine männliche Cäſur gab. Dadurch indeſſen verliert er ſein originell Bezeichnendes, den ſcharfen Abſchnitt in der genauen Hälfte, die ihm — wenn beſonders, wie häufig in früheren Zeiten, noch ein Reim in der Mitte hinzugefügt wird — das Gebrochene des Pentameters giebt. In dieſer abgezählten und abgemeſſenen Monotonie nun erinnert der Alexandriner unwillkührlich an das ſteife Weſen einer umſtändlichen franzöſiſchen Hofetiquette; man mag mit ihm machen was man will, er bleibt immer geputzt, immer galant. Alſo zierlich und modeſt iſt auch ſtets ſein Scherz, oder, beſſer geſagt, ſeine Plaiſanterie, und ſo kam er denn zu Ende des vorigen Jahrhunderts, wo das geſellige Leben der Deutſchen meiſtens noch in franzöſiſche Formen gegoſſen war, natürlich in unſere höhere Comödie. Glücklicher Weiſe indeſſen ſcheidet er auch hier ſtets mehr und mehr; die geiſtvoll übertragenen Scherze eines Shakeſpeare, Calderon, und Moreto ertönen bereits in freieren jambiſchen Formen auf unſerer Bühne; und wenn einſt bei uns die Rede ſein ſollte von einem nationellen Luſtſpiel, voll ächt deutſchen, humoriſtiſchen Scherzes, und nicht zu verachtenden tüchtigen Spaßes, ſo kleidet derſelbe ſicher ſich nicht in den altfranzöſiſchen Reifrock des Alexandriners. Deſſen eigentlicher Charakter im Deutſchen iſt, nach allem Dieſem, geſuchte Zierlichkeit, nichtige Pretenſion, und ſelbſt pomphafte Feierlichkeit: überall, wo dergleichen — vielleicht mit einiger Beimiſchung von Ironie — zum Ausdruck gelangen ſoll, da findet dieſe Versform ſtets ihre paſſende Stelle. Früherhin jedoch mußte der Alexandriner, mit kürzeren Ver-

sen untermischt, selbst dem höheren lyrischen Schwunge dienen in strophischer Form; so singt unter Andern Haller in seinen „Morgengedanken“:

Der Himmel färbet sich mit Purpur und Sapphiren,
Die frühe Morgenröthe lacht;
Und vor der Rosen Glanz, die ihre Stirne zieren,
Entflieht das blasse Heer der Nacht.

Durch's rothe Morgenthor der heitern Sternenbühne
Naht das verklärte Licht der Welt,
Die falben Wolken glüh'n von blitzendem Rubine,
Und brennend Gold bedeckt das Feld.

Besser als in der Lyrik wird der Alexandriner jedoch stets zu brauchen sein im Didaktischen, und namentlich in der Satyre, wozu auch noch, für kürzere Ausbrüche wenigstens, die Nachbildung der antiken sechsfüßigen Jambenform des Choliambus oder Skazon [134]) sich im Deutschen trefflich eignet; Schlegel zum Beispiel sagt:

Der Choliambe scheint ein Vers für Kunstrichter,
Die immerfort voll Naseweisheit mitsprechen,
Und eins nur wissen sollten, daß sie nichts wissen.
Wo die Kritik hinkt, muß ja auch der Vers lahm sein.

Wie trefflich der Jambus überhaupt, nicht bloß zu ironischer, sondern auch harmlos heiterer Belehrung, bis hinab zur naiven Erzählung der Fabel, gebraucht werden könne, davon zeugen schließlich noch die folgenden gelungenen Muster:

Das Kätzchen einer armen Frau
War zu beklagen:
Es konnte manchmal kaum Miau
Vor Hunger sagen.

Einst trat daher, mit stolzem Blick,
Ein fetter Kater.
„Potausend!“ rief er, „was seid ihr dick,
Ihr alter Vater“ — u. s. w. Langbein.

---

134) Dieser hinkende Vers, der im fünften Fusse einen Jambus, im sechsten aber einen Trochäus oder Spondeus hat, heisst auch noch Hipponacteus, weil er zuerst vorkam in den satyrischen Jamben des Hipponax von Lesbos.

Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt,
Juchhe!
Drum ist's so wohl mir in der Welt,
Juchhe!
Und wer will mein Kamerade sein,
Der stoße mit an, der stimme mit ein,
Bei dieser Neige Wein.

Ich stellt mein Sach' auf Geld und Gut,
Juchhe!
Darüber verlor ich Freud' und Muth,
O weh!
Die Münze rollte hier und dort
Und hascht ich sie an einem Ort
Am andern war sie fort.

Göthe.

Sicher haben, diesen Versen nach, auch diejenigen ihre Sache auf ein Nichts gestellt, welche in den deutschen Jamben den Gebrauch der Anapäste verdammen wollen: diese bleiben, sammt den spondeischen Füßen, stets nur empfehlenswerth, indem sie den so allgemeinen und deswegen eben weniger bestimmten jambischen Rhythmus entweder beeilen oder zügeln, und also demselben schicklichen Ortes noch eine mehr charakteristische Besonderheit verleihen.

Der Trochäus, nächst dem Jambus der gewöhnlichste Versfuß unserer Sprache, kommt gleichfalls in mannigfachster Gestaltung vor. Der sinkende weibliche Schlußfall aber macht ihn, wenn nicht häufiger Wechsel mit catalectischen männlichen Versen oder künstlicher Bau spondeischer Ausgänge denselben kräftigen, leicht matt und schlaff, und deshalb entbehrt er, um diese rhythmische Schwäche durch Melodik zu heben, des Gleichklanges nicht füglich; jedes längere trochäische Gedicht wenigstens wird ohne denselben im Vorlesen bald einen gewissen Mangel fühlen lassen. Gewöhnlich also mit dem Reime findet der Trochäus sich, den nachstehenden Beispielen zu Folge, in Versen von verschiedenstem Umfange bis zur Gedehntheit des vollzähligen dipodischen Tetrameters:

Blinder
Sünder
So da meinet,
Wenn man weinet,
Gott sei ferne;
In der Nacht gehn auf die Sterne.

Alter Choral.

Kaum gekommen
Soll ich scheiden!
Kaum entglommen
Löschen wieder
Alle Freuden,
Und der Leiden
Dunkle Wolke senkt sich nieder.

Tiek.

Aus der Wolke
Quillt der Segen
Strömt der Regen:
Aus der Wolke, ohne Wahl,
Zuckt der Strahl.

Schiller.

Lieblich ist das Grab!
Frühlingswinde blasen
Um des Hügels Rasen;
Stille Veilchen sprießen
Zu des Hügels Füßen;
Zu des Hügels Häupten
Blühn Vergißnichtmein.

Kosegarten.

Ist der holde Lenz erschienen?
Hat die Erde sich verjüngt? —
Die besonnten Hügel grünen,
Und des Eises Rinde springt.

Schiller.

Selig alle, die im Herrn entschliefen!
Selig, Vater, selig bist auch du!
Engel brachten dir den Kranz, und riefen;
Und du gingst in Gottes Ruh.

Hölty.

Lange Tag' und Nächte stand mein Schiff befrachtet;
Günst'ger Winde harrend, saß mit treuen Freunden
— Ich im Hafen u. s. w.

Göthe.

Wehe Jedem, der vertrauend unter ein Geschlecht sich mischt,
Welches heute klatscht der Thorheit, und der Wahrheit morgen zischt;
Ein Geschlecht, das gern die Mühe, Großes zu verstehn, erspart,
Ach, und dem den Sinn des Schönen nie ein Gott geoffenbart!
Das jedoch mit dreister Stirne, Jeden gleich zu meistern denkt,
Der der Kunst sein tiefstes Sinnen, ja das Leben selbst geschenkt.

Platen-Hallermünde.

Tausend Sternenheere loben meines Schöpfers Pracht und Stärke;
Aller Himmelskreise Walten preisen seiner Weisheit Werke;
Meere, Berge, Wälder, Klüfte, die sein Wink hervorgebracht,
Sind Posaunen seiner Liebe, sind Posaunen seiner Macht.

Kleist.

Unter diesen verschiedenen Formen trochäischer Verse sind die Dimeter im Deutschen am Gewöhnlichsten; darauf werden zunächst die fünffüßigen Choreen, und dann die Monometer noch am Häufigsten gebraucht; die Trimeter dagegen kommen wegen ihres nicht ansprechenden Klanges weniger vor. Der allgemeine Charakter nun des Trochäus, in seinem gesenkten und langsam gelassenen Gange, ist ruhige Würde, gehaltener Ernst, und selbst auch prunklose Feierlichkeit; nicht minder liegen auch noch, bei gehörig gebrauchter Form, in seiner wahren ästhetischen Sphäre: stille Seelenfreude, Sehnsucht und Innigkeit, sanfte Trauer und Klage. So gehört er in kürzeren strophischen Versen dem Liede der Liebe und Freundschaft, und überhaupt allen ähnlichen lyrischen Ergüssen, die in unschuldsvoller Einfach-

heit und Natürlichkeit sich nicht hinaufschwingen zur Ode. Am Geeignetsten aber ist, besonders fünffüßig gebraucht, der Trochäus für den Ausdruck elegischer Stimmungen, wie denn auch in der That die Elegieen von Hölty, Matthisson, Tiedge und Anderen meistens nur gedichtet sind in diesem Versmaaß. Solcher Natur nach wird derselbe, namentlich in Form spanischer Decimen, nicht minder geschickt für die ernsten Schauer der Romanze und Ballade; zu epischen Dichtungen von größerem Umfange dagegen ist er, seiner früher erwähnten rhythmischen Eigenthümlichkeit nach, im Deutschen nicht sonderlich brauchbar. Eben so wenig nun paßt auch diese Versart für unser Drama, obgleich dieselbe hier, nach dem Muster der spanischen Classiker, neuerdings mehrfach angewendet worden ist von Grilparzer, Schöne, Hensel und Anderen: soll der Trochäus noch hier von angenehmer Wirkung sein, so muß er wenigstens nicht als geregelter Dimeter eintönig fortgehen, sondern sich bewegen in freierer Form, etwa wie Müllner denselben, bisweilen überaus schön und charakteristisch, gebraucht in der „Schuld." Den didaktischen Darstellungen noch sagt, beiläufig zu erwähnen, der ernste Trochäus, nothwendig in mehrerer Hinsicht zu; besonders eignet er sich für den rustigen Ton des poetischen Briefes, woher ihn denn auch Göckingk vorherrschend anwendet in seinen trefflichen Episteln. Für das Komische endlich ist nach diesem Allen der Trochäus im Deutschen sehr wenig brauchbar; wir finden zwar auch also geformte Scherzgedichte, in der Regel indessen würde deren oft höchst ergötzlicher Inhalt bei einem schicklicheren Versmaaß von noch tieferer Wirkung sein. Es will hier zwar noch, dem ironischen Choliambus gleichsam gegenüber, der hinkende trochäische Tetrameter sich geltend machen; wie wenig indessen derselbe für den leichten Scherz geeignet sei, erweist zu Genüge Apel's folgender Vers:

Genial klingt doch das Verschen, wenn der Rhythmus gleich stolpert.

Der Spondeus müßte, aus zweien ganz gleichen Längen bestehend, in dem rein accentuirenden Rhythmus dargestellt werden durch zwei ganze gleich schwere Sylben in einer der beiden folgen den Formen „–́ –́, –̋ –̋“: solche Accentstellung indessen hat, wie bereits erinnert ward, unsere Sprache beinahe gar nicht, wodurch denn der Gedanke an ein eigentlich entsprechendes Nachbild dieses Versfußes verschwindet. Die beiden Formen „–̋ –́, –́ –̋,“ welche im Deutschen gewöhnlich als Spondeen gelten, haben in ihrer merklichen Hebung und Senkung stets noch einen rhythmischen Anklang, und deshalb sind dieselben nicht allein nur anwendbar zur Verstärkung des Nachdrucks anderer metrischer Formen, sondern sie können, ohne von Contraction der Dactylen und Anapäste, wie im Griechischen, hergeleitet zu sein, in seltenen Fällen auch selbstständige Reihen bilden von eindringlichster charakteristischer Wirkung. Der langsam schwere Schritt des Spondeus hat etwas Gewaltsames; höchste Anstrengung, düsteres Brüten, dumpfer Schmerz drückt derselbe aus in höchst gesteigertem Grade[135]). Bei den alten Tragikern gewinnen eingestreuete spondeische Reihen bisweilen eine fürchterliche Bedeutsamkeit[136]); und für ähnliche Fälle mögen denn auch solche schwer schreitenden einzelnen Verse aufbewahrt bleiben, deren möglichen Bau die folgenden Beispiele bekunden:

Feldschlacht weckt Nachrufshall.

Weil rastlos stets dein grollschwer Herz —

Wohl wohl, nicht täuscht mein Groll.

Meersturm laut brüllt, Brandung wild braust.

---

135) Klopstock feiert die Wichtigkeit dieses Versfusses in der demselben besonders geweiheten Ode „Sponda.“

136) V. Sophocl. Electr. v. 192 ff. — Eurip. Hecub. v. 188—1045.

Ahndungsvoll klagt still beim Festmahl Abschiedswehmuth.

Der Molossus ist, hier gleich anzumerken, in seinem Gange noch schwerfälliger, und bei sonst gleichem Wesen doch minder edel als der Spondeus; sein Name bedeutet in den alten Sprachen zugleich einen Bullenbeißer, an dessen rauhes Bellen dieser Versfuß, länger hinter einander gesprochen, denn auch merklich erinnert. Daß unsere gewandte Sprache indessen selbst diesen hämmernden Grobschmiedstakt, wenn es sein soll, zu gestalten vermag, ersieht sich aus den folgenden Versen:

Horch! — Wach auf!
Laut vorm Zelt
Wachthund bellt;
Turan, auf!
Schwertschlag dröhnt
Fern durch's Feld;
Hörst du's Held?
Angstruf stöhnt.

Wortkram ganz inhaltleer
Scheint gern recht inhaltschwer.

Der Dactylus, der schönste der dreisylbigen Versfüße, bildet im Deutschen metrische Reihen von vielfach verschiedener Ausdehnung und Gestalt; seine einfachsten Formen wenigstens sind zunächst enthalten in der folgenden Beispielreihe:

Strebenden
Schwebenden
Gang,
Innigsten
Sinnigsten
Klang,
Tönet des Dactylus Maaß.

Ein ſchönes Muſter zweifüßig dactyliſcher Verſe iſt früher bereits angegeben [137]), und zwar an einer Stelle, wo zugleich über das Aeſthetiſche der rhythmiſchen Bewegung überhaupt manche allgemeine Bemerkungen gemacht wurden, die an dieſer Stelle ſchicklich in Erinnerung zu bringen ſind. Dreifüßige Dactylen kommen vor in nachſtehender Form:

Freude beglücke den Gütigen,
Welcher dem Armen, dem Flehenden,
Trocknet die Zähre ſo heiß.

Wie in dieſen Beiſpielen rein dactyliſcher Formen von Zeit zu Zeit Ruhepunkte einzelner ſchwerer Sylben durchaus nothwendig ſind, ſo giebt man gern, um den lebhaft hinrollenden Gang dieſer Verſe mehr zu mäßigen, jeder einzelnen metriſchen Reihe ſchon einen geſenkten zweiſylbigen oder auch einſylbig kräftigenden Schlußfall; die einfachſte dieſer alſo zuſammengeſetzten dactyliſchen Formen nun iſt der zunächſt folgende ſo herrliche adoniſche Vers:

Singt dem Beglückten,
Dem zu des Feſtreih'n
Fröhlichen Spielen
Folget die ſchöne
Lächelnde Braut.

Apel.

Fern von der Erde Getümmel
Schwingt ſich die Seele zum Himmel,
Eilet zum glänzenden Chor
Seliger Geiſter empor.

Seht wie die Tage ſich ſonnig verklären!
Blau iſt der Himmel und grünend das Land.
Klag' iſt ein Mißton im Chore der Sphären,
Trägt denn die Schöpfung ein Trauergewand?

Salis.

---

137) Th. I. S. 132.

Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren.
J. Neander.

Die Bewegung des Dactylus ist zwar leicht und wiegend, lebhaft und munter, jedoch niemals hüpfend und tändelnd; sie wird rasch und selbst heftig, niemals aber stürmend und wild brausend. So erscheint dieser Fuß als der großartigste der dreisylbigen Versfüße, Klopstock sagt: erhaben schreitet der Dactylus daher [138]). In dieser Hoheit, in solchem Adel der Bewegung wird er stets ein Ausdruck schöner Leidenschaftlichkeit; edle Freude, würdig hervortretender Schmerz gelangen in ihm zum genügenden Ausdruck. So gehört er besonders einem gewissen höheren Schwunge der Lyrik; selten dem heiter mahnenden Lehrgedicht, noch seltener, als einfache metrische Reihe wenigstens, dem Epischen: dagegen aber eignet sich derselbe trefflich für die erregteren Momente des Drama. Engel und Menschen singen in Göthe's Faust ihre Empfindungen in schönen adonischen Versen; und in Schiller's Maria Stuart spricht in der Gartenscene das belebende Gefühl geahneter Freiheit sich so höchst gelungen aus in Anklängen des dactylischen Rhythmus, bis endlich der Sehnsucht höchste Steigerung hervorbricht in hoch lyrischer Weise:

Eilende Wolken! Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!
Grüßet mir freundlich mein Jugendland!

Von den zusammengesetzteren dactylischen Versweisen des epischen Hexameters, wie auch des elegischen Pentameters, wird nachher besonders geredet werden.

Der Anapäst ist nun zunächst der wichtigste der dreisylbigen Versfüße. Wie den dactylischen Reihen, um deren allzu feurigen Gang zu mäßigen, gern ein sinkender Schlußfall gegeben wird, so unterbricht man das stete Po-

138) S. die Ode „Sponda."

chen und Hämmern dieſes gewaltſam aufſtrebenden Fußes auch in den Verſen ſelbſt ſchon auf mehrfache Weiſe; und ſolcher Geſtalt kommt derſelbe denn wiederum in metriſchen Syſtemen von verſchiedenſter Ausdehnung vor. Kürzere anapäſtiſche Rhythmen ſind früher bereits mehrfach angeführt worden[139]), daher folgen hier als Beiſpiele nur einige Verſe noch von größerem Umfang:

Amazoniſche Kraft
In den Adern ſich regt, ja ich fühle den Muth,
Der die Männer beſeelet im Schlachtfeld!

Wild! Lohnteſt du ſo der Geliebten, Apoll?
O wie anders gelobt haſt du mir damals
Als, ein argloſ Kind jungfräulichen Tritt's,
Ich allein luſtwandelt' auf Frühlinges Au'n,
Und der Blumen, des Laub's hellfarbigen Puß
In das faltig geſchürzte Gewand las.

A. W Schlegel.

Zum Todtentanz! zum Todtentanz!
Hoch flattert der Fahnen wehender Kranz;
Durch die Lüfte ziehen die Geiſter der Schlacht,
Furchtbar wie dräuende Rieſen der Nacht;
Sie ziehen in windesflüchtigem Lauf,
Keine Macht und Gewalt hält die Flüchtigen auf!

Karl Gruumbach.

Die Stachel der Ferſe, das Schrecken des Ruf's
Verdoppeln den Donnergaloppſchlag des Huf's,
Verdoppeln die Stürme der Naſe.

Bürger.

Her ſchwamm das Schiff, es ſegelte faſt;
Doch ich ſchonte nicht Tau und verſchonte nicht Maſt,

---

139) S. Th. I. S. 528—534.

Zerriß das Verdeck und den Rumpf und das Mark,
Und da lebt keine Seel', zu bejammern den Wrack.
A. Wagner, nach Byron 140).

Hier lieb' ich verkappt als brittisches Weib; doch kommt mir das
Englische hart an:
Kein voller Accent, und ein Sprachwirrwarr, und stets einsylbige
Wörtlein:
Nie kannt' ich damit anapästischen Schwung in die raschen Tetrameter zaubern.
Platen-Hallermünde.

Der feurig hinreißende Sprung des Anapäst's malt zunächst treffend jede rasche und kräftige Bewegung; Streit, Krieg, Gefecht, und eben so innerstes Toben des Zornes, der Wuth, ja selbst der Raserei, werden durch ihn dargestellt mit eindringender Kraft. Sein heftiges Aufstreben und Hindringen zur Arsis kann stets nur eine höchst leidenschaftliche Erregung des Gemüths eigenthümlich ausdrücken. Tiefster eigentlicher Seelenschmerz nicht, wohl aber eine pathetische in lärmendem und feierlichem Gepräng sich äußernde Trauer, sinnige Freude eben so wenig, wohl aber bacchantischer Taumel, liegen in seinem Bereich. In solchem bestimmt abgeschlossenen Charakter gehört dieser Fuß nur gewissen Gebieten der deutschen Lyrik eigends an; im Epischen dagegen wird derselbe nur charakteristisch hervortreten in einzelnen Fällen. So drückt zum Beispiel Schiller durch den anapästischen Rhythmus eine aufstrebende Bewegung trefflich aus:

Und ein Arm, und ein glänzender Nacken wird bloß.

---

140) The ship still'd on, the ship sail'd fast,
But I left not a sail, and I left not a mast;
There is not a plank of the hull or the deck,
And there is not a wretch to lament o'er his wreck.
Manfr. Act. II. Sc. 3.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt;
Bis zum Himmel sprühet der dampfende Gischt,
Und Fluth auf Fluth sich ohn' Ende drängt;
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären.

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
Sie verkündigt der donnernde Schall;
Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick;
Es kommen, es kommen die Wasser all;
Sie rauschen heraus, sie rauschen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder.

Diese letzte Stanze ist, wegen des hinsinkenden Rhythmus der gegen das Ende hin wie ein Echo nach und nach verhallenden Anapäste, wegen der sanft ausklingenden weiblichen Reime, und wegen des allmähligen Eintretens milderer Vocale und Consonanten ein nachahmenswerthes Meisterstück von charakteristischer Schönheit des Versbaues. Nicht minder bedeutsam gebrauchen Schiller in der „Bürgschaft," und Bürger in dem Liede vom „braven Mann," wie auch noch anderen Ortes für einzelne besondere epische Effekte den Anapäst. Mit wie trefflicher Wirkung die griechischen Tragiker, und namentlich Sophocles, denselben hin und wieder gebraucht haben, sowohl in dem lyrischen Theile des Dialogs, wie auch für einzelne Stellen der Chöre, und endlich als Schlußverse der Tragödien, weiß jeder Kenner; in unserem Drama dagegen ist dieser Rhythmus wenig einheimisch, doch hat Göthe in der Pandora einen schönen anapästischen Hymnus. Ueber den Gebrauch des aristophanischen Tetrameters in der deutschen Komödie werden wir späterhin noch Einiges zu bemerken Gelegenheit haben.

Der Amphibrachys, in seinem zwar lebhaften aber schwankenden Gange, kräftigt beinahe immer seine schwächere rhythmische Wirkung durch den melodischen Gleichklang;

also gereimt indessen wird er wiederum vielfach, am liebsten jedoch zwei- oder vierfüßig gebraucht, wie z. B.:

Den flüchtigen Tagen
Wehrt keine Gewalt;
Die Räder am Wagen
Entfliehn nicht so bald.
Gleich flammenden Blitzen
Enteilen sie hin:
Drum will ich sie nützen,
So lang ich noch bin.

Gleim.

Vorüber die flöhnende Klage!
Elisium's Freudengelage,
Ersäufen jegliches Ach [141]).

Schiller.

Wo bin ich, o Himmel! Ich athme noch Leben?
O Wunder! ich walle im Meere? mich heben
Die Wellen empor.

Ramler, in der Cantate „Ino."

In dem letzten Beispiele ist der Amphibrachys mit guter Wirkung äußerlich malerisch gebraucht; sein innerster Charakter jedoch ist sanfter, gleichsam weiblicher Frohsinn; überhaupt heitere, harmlose Erregtheit. Wie sehr er in solcher Natur, unseren früheren Bemerkungen nach, der deutschen Volkspoesie angehöre, das beweisen unter Andern auch die vielen geistlichen Lieder, die in vierzeiligen, rein amphibrachyschen Strophen gedichtet sind, wie z. B.:

Ich liebe dich herzlich, o Jesu, vor allen,
Du bist es, an dem ich mein einzig Gefallen,
Ich such' dich, ich lieb dich, ich will dich umfassen,
Ich will dich fest halten, ich will dich nicht lassen.

---

141) Der Diphthong „äu" des Wortes „ersäufen" stört an seiner Stelle eben so sehr den schönen Fluss der Melodie, wie der ganze Ausdruck überhaupt höchst unpoetisch ist. d. V.

Schiller, wenn er diesem Rhythmus für einen schon mehr didaktischen Inhalt größere Kraft und Würde geben will, mäßigt das Hüpfende desselben durch spondäische Versfüße, wie in Folgendem:

Drei Worte nenn' ich euch inhaltschwer,
Sie gehen von Munde zu Munde,
Doch stammen sie nicht von außen her,
Das Herz nur giebt davon Kunde.

Für das Epische ist der Amphibrachys im Ganzen wenig geeignet, nur einfach schlichte Erzählungen im heiteren Volkston spricht derselbe noch allenfalls zweckgemäß aus; unter Andern in der bekannten Dichtung Bürgers:

Ich will euch erzählen ein Mährchen gar schnurrig,
Es war mal ein Kaiser, der Kaiser war kurrig,
Auch war mal ein Adt, ein gar stattlicher Herr,
Nur Schade, sein Schäfer war lügner, wie er.

Im Dramatischen endlich hat, mit Ausnahme der Opernditchtung, die eben besprochene Versweise noch keine bemerkenswerthe Anwendung gefunden.

Der Amphimacer kommt wegen seines männlichen für sich allein fast schon zu schweren Trittes wenig mehr in eigenen Systemen vor, dagegen vereint derselbe sich zweckmäßig mit anderen ihm verwandten Füßen, wie die Trochäen, Dactylen und Choriamben, zu zusammengesetzteren lyrischen Strophen. Daß der Greticus jedoch selbstständig noch auftreten könne, beweisen die folgenden Beispiele:

Ohne Geist
Reimen, heißt;
Nur im süßen
Sing und Sang,
Klang und Klang
Sich ergießen. Gretesend.

Ach, wie lang' sucht ich hier dich umsonst,
Freund, ach komm! sieh den Lenzflor der Au.

Du entfliehst? Alle wich, blieb, Gedankenfremd!
Klopstock.

Das scharf Abgesetzte in diesem Rhythmus giebt den Worten einen ganz besondern Nachdruck, so wie das Fortstrebende und doch wiederum Angehaltene desselben eine gewisse sehnsüchtige Beklommenheit athmet, welche eben den wahren ästhetischen Charakter des Amphimacer ausmacht.

Der Bachius ist, gegen den vorigen Versfuß, noch ungleich nachdrücklicher und energischer in seinem aufstrebenden Gange; an allen Orten folglich, wo ein Uebermaaß gleichsam von Kraft ausgedrückt werden soll, kann er wirksam unter andere Versfüße gemischt werden. Selbstständig gebraucht wird derselbe wegen seines schweren Rhythmus nur für seltene Effekte geeignet sein; die folgenden Verse geben davon eine deutliche Probe:

Mit Graun fällt und Ehrfurcht der Anblick des Meersturm's
Den Sinn deß', der Gott glaubt.
Das Herz bebt,
Wenn Fluth braust, die Luft dröhnt, und Blitz zuckt:
Es schaut hier die Allmacht.

Der Palimbachius kommt nur äußerst selten vor, denn sein Rhythmus und sein ganzes Wesen überhaupt hat eine unangenehme prosaische Steifheit; wie es aus nachstehendem Beispiel zu ersehen ist:

Aufstreben laut heulend Sturmwinde,
Durchwühlen tief unten Meergründe.

Der Choriambus, der früherhin schon als der schönste Versfuß der deutschen Sprache bezeichnet ward, kann zunächst ganz rein für sich angewendet werden, wie in folgenden Versen:

Himmel! wie wild
Rasst sein Schmerz!
Anderer Ort,
Andere Zeit

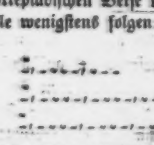
Breiten sich schwarz
Wie ein Gespenst
Rings um ihn her,
Hüllen ihn dumpf
Schauerlich ein. —
Engel erscheint!
Lichtet des Harms
Nächtliches Graun!
Streuet den Glanz
Edens um ihn!

Horch, es erschallt Siegesgetön!

Morgengewölk röthet die Flur, kündet den Tag!

Auf zu dem Kampf! noch ist es Zeit: stürze den wuthschnaubenden Feind.

Gewöhnlicher aber ist es, dem Choriambus einen einsylbigen Auftakt, oder mehr noch, einen kürzeren Fuß als Basis zu geben, und eben so auch den Vers zu beschließen, wodurch gesonderte metrische Reihen entstehen, wie die Glykonischen, Asklepiadischen Verse u. s. w., von denen einige kurze Beispiele wenigstens folgen:



⏑
–/–⏑⏑–/⏑–
⏑
–/–⏑⏑–/–⏑⏑–/⏑–
⏑
–/–⏑⏑–/–⏑⏑–/–⏑⏑–/⏑–

Kühn hallte das Lied von Alkman;
Kühn, männlich und stark, tönte Gesang der Sappho;
Mit kühnerem Schwung, männlich und stark, sang in die Laut'
Alkaios.

–⏑–⏑–⏑–

Selbst den Himmel bedroh'n wir.

– ⏑ / – ⏑ ⏑ – / ⏑ –
Früh im duftigen Morgenroth.

– ⏑ / – ⏑ ⏑ – / – ⏑ ⏑ – / ⏑ –
Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht.

⏑
– – / – ⏑ ⏑ – / – ⏑ ⏑ – / – ⏑ ⏑ – / ⏑ –
Laß trübsinnigen Gram; sieh' wie der Wald grünende Wipfel hebt,
Schon aus fernerem Land nahet die Schaar singender Vögel sich:
Selbst nun kränze das Haar, hebe das Aug' froh zum Olymp empor.

Diese verschiedenen choriambischen Verse nun werden vielfach zu kunstreichen lyrischen Strophen verbunden, wie zum Beispiel in der schönen asklepiadischen Form:

⏑
– – / – ⏑ ⏑ – / – ⏑ ⏑ – / ⏑ –
⏑
– – / – ⏑ ⏑ – / – ⏑ ⏑ – / ⏑ –
⏑
– – / – ⏑ ⏑ – / –
⏑
– – / – ⏑ ⏑ – / ⏑ –
Auch war lindes Getön wonniger Harmonie,
Wie kaum hörbar im Wind' athmet ein Saitenspiel,
Wie Harmonikasäusel
Anklingt oder zu klingen scheint. Voß.

Der Choriambus, der von der schön bewegten Senkung des Dactylus wiederum triumphirend sich aufschwingt zur Hebung, und also schon in jedem einzelnen Fuße ein rhythmisches Ganzes darstellt, zeigt in seinem stolzen Gange stets einen großartigen Schwung des Gefühls. Feurige Kraft, und doch auch wiederum zarteste Innigkeit; hohe tragische Leidenschaft, die mächtig nach außen drängt, und dagegen eben so eine in sich abgeschlossene ruhige Klarheit liegen in seiner viel umfassenden Sphäre. Würde und Hoheit, Feierlichkeit und Erhabenheit indeß bilden stets den wahren ästhetischen Charakter des Choriambus, den Klopstock also feiert:

Da ſang der Laute Silbergeſang
Choriambos: Ich bin Smintheus Apoll's
Liedling! mich lehrte ſein Lied Hain und Strom,
Mich, da es flog nach dem Olymp.

Der ſteigende Joniker iſt nach dem Choriambus in unſerer Sprache der wichtigſte der vierſylbigen Versfüße, derſelbe kommt in ſehr verſchiedenen Formen noch vor, wie z. B.:

An das Dach greift's,
Das entflammt ſchon.
Das Geſpaar kracht!
Ach! es bricht mir
Ueber's Haupt ein!
Es erſchlägt mich!

Göthe, in der Pandora.

Was ermahnt ihr zu dem Sieg'smahl um den Kronbirſch mich den Waidmann?
Was entlockt ihr mich der Einöd' in das Prachtzelt der Bewirthung,
Wo das Waldhorn mit Geſang' hallt?

O hinwegſpült der Pokal nicht mit den Goldwein vom Johannisberg,
Es betäubt nicht der Kryſtallklang, noch der Ausruf des Triumphtons,
Mir den Wahnſinn der Entzückung!

Mich berauſcht ſie, die mit Jagdrohr, und mit Fangſtahl an dem Leibgurt,
In der jungfräulichen Anmuth und Gewandheit Atalanta's,
Auf der Wildbahn ſich einherſchwang.

Voß.

Iſt es Mitleid, Philomela, daß ſo bang
Aus dem Fruchthain, wo der Maiduft dich umwallt,
Wie ein Grablied dein Geſang mir
Durch die Dämm'rung ſich ergießt?

Derſelbe.

Wie der Blitzstrahl hohe Wetterthürm' und den Eichbaum, der den Forst schützt,
Heißen Zorns voll mit der Gluthkraft seines Zickzack in den Staub wirft;
Wie die Windsbraut in dem Seesturm jedes Kriegsschiff in den Abgrund
Mit sich fortreißt, daß der Hauptmast, wie ein Rohrhalm, ganz zerschellt kracht:
So der Kampfheld auf dem Streitroß mit dem Schlachtschwert, gleich dem Lichtstrahl,
Alles hinwirft, was der Mannskraft seines Stahlarm's kühnlich Trotz beut.

Albert vom Hochwald.

Wenn das Frühroth, wie ein Blutmeer, von den Berghöh'n in das Thal blickt,
Und der Lichtstrahl in dem Nachtthau, wie ein Sternheer ohne Zahl, zückt;
Wenn der Waldmann mit dem Jagdhund an dem Leitseil in den Forst zieht,
Wo der Dammhirsch vor dem Tritt schreckt, und wie Blitzstrahl in den Horst fliehet;
Wenn der Landmann mit der Pflugschaar zu dem Tagwerk' auf das Feld wallt,
Und mit Andacht nun das Haupt neigt, weil die Bergglock' in die Welt hallt:
Da erfaßt ach! mich, das Heimweh, und zur Schwermuth sich das Herz neigt;
Doch es löst dann sich das Leid wohl in das Lied auf — und der Schmerz schweigt.

Derselbe.

In dem Meergrund, in dem blauen,
Wo die Brandung sich legt,
Wo der Windstoß ist ein Fremdling,
Und die Meerschnecke sich regt,
Wo das Meerweib mit Muscheln
Sich das Haargrün umflicht,

Hat wie Sturmwuth auf der Meerfluth
Mich dein Bannspruch erweckt.
R. Wagner nach Byron 142).

Der Charakter dieser Versart bedarf nach so sprechenden Beispielen kaum noch einer weiteren Erörterung: der mächtig aufsteigende Gang dieses Jonikers hat etwas großartig Pathetisches, und eine pomphafte grandiose Feierlichkeit, welche in keiner anderen Versweise so treffend zum Ausdruck zu gelangen vermag.

Der sinkende Joniker, der im Sotadischen Verse von Griechen und Römern öfter zu Sittensprüchen und Volksliedern gebraucht ward, ist im Deutschen nicht gewöhnlich; seine ganze rhythmische und ästhetische Natur zeigt nur etwas Gesperrtes und höchst Schroffes, das leicht sich wahrnehmen läßt in den folgenden Musterversen:

Gott hört das Emporflehn der geheimklagenden Unschuld.
Voß.

Laut rufen die froh schallenden Waldhörner zum Festreihn.
Apel.

Der Antispast bildet bei den griechischen Dichtern schon für sich, mehr aber noch mit einer Ueberschlagssylbe als Dochmius, einen ziemlich gewöhnlichen Rhythmus, der durch die mannigfache Abwechslung, die er gestattet 143), hier erscheint als ein Sylbenmaaß von gefälligstem Wohllaut und vielfach wechselndem Ausdruck. Im Deutschen dagegen hat dieser Versfuß stets etwas durchaus Widerstrebendes, indem

142) Das hin und wieder Schwankende in dem jonischen Rhythmus dieses Geisterrufes gehört dem getreu wieder gegebenen laxen Versbau des englischen Vorbildes. D. V.

143) c. A. Seidler, de vers. dochmiacis Tragic. graecor. II, Voll.

seine Hebungen einander begegnen, ohne mit einer Senkung zu wechseln; Moritz nennt ihn nicht mit Unrecht eine vollkommene metrische Dissonanz. Derselbe kommt daher auch höchstens nur vor in Uebersetzungen vermeintlicher griechischen Verse dieser Art, aus denen wir denn hier einige Stellen entlehnen zu näherer Versinnlichung seines Rhythmus und seiner Wirkung:

So litt Danae's Leib, wo, von des Himmels
Lichtstrahl fern, sie der erzdichte Bezirk
Umschloß, untergehüllt in
Des grabdunkelen Ruhgemachs Einschluß;
Die doch an Geburt würdig, o Kind, Kind, war,
Und barg hegend dem Zeus selber
Die goldströmende Saat,
Doch streng waltet gewiß hohes Geschicks Obmacht.

Solger selbst, aus dessen Uebersetzung der Antigone diese Verse entlehnt sind, mißt dieselben antispastisch; liest man sie indessen, auch im Griechischen selbst, als Choriamben mit einer Basis, so erhält das Ganze einen viel freieren und sinnigeren Ausdruck. Zur Probe eines complicirteren, angeblich antispastischen Versbaues geben wir noch die folgenden Verse:

⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑
– – ⏑ ⏑ – ⏑ –
⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑
⏑ – – ⏑ –
⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑
⏑
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– – ⏑ ⏑ – ⏑

Mir dünket es ein Wahn; so schlingsüchtiger Götter
Erzählung wag' ich nicht.
Wie oft faßte die Schmähsüchtigen des Verderbens Loos!
Ehrten einen Erdbewohner
Olymps Wächter je,
So war's wohl gewiß Tantalus. Dieser aber
Konnte des Glücks Größe nicht tragen;

Frevelnd im Rauſch lud er ſich auf ſich
Schwer laſtende Strafe.

Gerſtenberg, nach Pindar 144.)

Die vier Päone ſind von ſehr verſchiedenem Werthe für den deutſchen Versbau. Der erſte in ſeinem ſchwach hinſinkenden Rhythmus, und der Vierte, in der höchſten Gewaltſamkeit ſeines Aufſtrebens, ſind im Griechiſchen ſchon ſeltener, und werden hier, mit anderen lebhafteren Versfüßen vermiſcht, hauptſächlich nur gebraucht für den kühnen Rhythmus erhabener Hymnen, und für ſtürmiſchen Dithyrambenſchwung; in unſerer Sprache dagegen können dieſe Versweiſen ihrem Baue nach natürlich nur ungleich ſparſamer noch vorkommen. Der zweite Päon iſt zwar an ſich leichter zu geſtalten, er hat jedoch in ſeinem Gange eine ungeſchickte ſehr leicht zum Lachen anreizende Eile: der dritte dagegen erſcheint als ein deutſches Versmaaß von ſchönſter Bewegung [145]); reizvolle Lieder ſingt Klopſtock im Takte des ſanft hinſchwebenden Didymäus. Wie indeſſen auch die anderen Päone noch wirklich zu größeren rhythmiſchen Reihen gebildet werden können, das erweiſen die folgenden Verſe:

\- - - -

Sanfteren Accorden nun ergeben ſich die Saiten;
Rührendere Klagen, ach! verhallen in der Ebene,
Leßeres Gelispel und erſterbendes Getöne.

\- - - -

Zu dem gekoppelten Bemühen noch ermuthigen die Kraft
Und des Gelingens ſo belebendes Gefühl.

144) V. nov. act. societ. lat. Jenens. T. I. p. 389.

145) Dem griechiſchen Ohre des Hephäſtion dagegen widerſtrebt die Bewegung des dritten Päon, der ſogar mit der Melodie einer Sackpfeife verglichen wird.

d. V.

So haben die Eroberer gebändiget die Feinde? —
Es klingen Melodieen in beseelterem Gesange;
Geflügelte Bewegungen in stürmenden Päanen,
Sie bringen so gewaltig in die Seele.

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
Mit den Düften von der Linde
In den Kühlungen wehn;

So umschatten mich Gedanken an das Grab
Der Geliebten, und ich seh in dem Walde
Nur es dämmern, und es weht mir
Von der Blüthe nicht her.

Ich genoß einst, o ihr Todten, es mit euch!
Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,
Wie verschönt warst von dem Monde,
Du, o schöne Natur!

Klopstock.

Nach einem in jeder Hinsicht so höchst gelungenen Muster des didymäischen Rhythmus ist es wohl überflüssig von der Schönheit und von dem ästhetischen Charakter desselben noch näher zu reden.

Die vier Epitrite endlich sind von geringster Bedeutung für den deutschen Versbau: der erste und vierte erscheinen durchaus unnatürlich, und der zweite und dritte wiederum zeigen, den folgenden Beispielen nach, in ihrem sehr gewöhnlichen Gange keine wesentliche Besonderheit des charakteristischen Ausdrucks:

Zu viel Klang stört den Wohllaut sehr.

\- - - -

Kraftreich singen Deutschlands Barden.

\- - - -

Mild' und Mannskraft hall' im Lied stets,

\- - - -

Anmuth und Kraft hallt schön vereint Bragor's Gesang!

Die beiden zuletzt aufgeführten Epitrite fallen zusammen mit dem Rhythmus der zuerst betrachteten trochäischen und jambischen Dipodieen, und somit rundet auch dieser Theil der Untersuchung über die Sprachmusik wiederum sich ab zu einem organischen Ganzen. Das Charakteristische der einfacheren einzelnen Versweisen hat, vollständig durchlaufen, nunmehr durch Theorie und Praktik klarer sich gestaltet, und wird sofort durch treffende Gegensätze deutlicher noch hervor treten in den folgenden Mustern deutscher Classiker. Schiller zunächst, wenn gleich, wie wir gesehen haben, nicht selten tadelhaft im Versbau, gehört doch zu denjenigen Dichtern, denen die Melodie ihrer Gesänge stets lebendig vorschwebt, und welche die zarteste Bedeutsamkeit der Rhythmen lebhaft empfinden. In seinem Gedichte „die Erwartung" zum Beispiel, singt derselbe:

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel geklirrt? —
Nein, es war des Windes Wehen,
Der durch diese Pappeln schwirrt.

O schmücke dich, du grün belaubtes Dach,
Du sollst die Anmuth strahlende empfangen,
Ihr Zweige baut ein schattendes Gemach,
Mit holder Nacht sie traulich zu umfangen; u. s. w.

Treffend stellt hier die Unruhe liebender Erwartung sich uns dar in den beiden daktylischen Versen, wogegen das bange

Gefühl der Täuschung gelungen sich ausspricht in ernsten Trochäen; darauf endlich strömt der Erguß sehnsüchtiger Liebe und Hoffnung wiederum hin in belebteren Jamben, die eben in Absicht auf die größere oder geringere Erregtheit zwischen den Trochäen und Daktylen die eigentliche Mitte bilden. Ein so bedeutsamer Wechsel der Versfüße setzt deren besonderen Charakter in das hellste Licht; man thut hier tiefere Blicke in die ästhetische Natur der Sprachrhythmen. Wären in jenem Gedichte zum Beispiel statt der edleren Daktylen stürmische Anapäste gebraucht; wie sehr anders, um wie viel tobender und sinnlicher gleichsam hätte die waltende Leidenschaft der Liebe sich uns gestaltet. Nicht minder bedeutsam stellt Schiller in seiner „Würde der Frauen" deren innerstes Wesen dar im grazienvollen daktylischen Rhythmus, während er von der männlichen Natur stets nur redet in schweren Trochäen: man möchte sagen, das bloße Metrum für sich drücke hier schon den verschiedenen Charakter der beiden Geschlechter sprechend aus. Eben so sinnvoll gebraucht der herrliche Sänger die Daktylen und Trochäen noch in seinem „eleusischen Fest;" die Anapäste aber und andere Versfüße in der „Bürgschaft," im „Taucher," u. s. w. Bürgers Dichtungen sind — wie etwa das Lied vom „braven Manne," „Leonore," und viele andere seiner Balladen und Gesänge — gleichfalls Meisterstücke charakteristisch schöner Sprachmusik, so wie auch zum großen Theile die mit klarstem Bewußtsein kunstreich gebildeten Verse und Strophen A. W. Schlegels; wie überaus gelungen fallen, um wenigstens eines Beispiels zu gedenken, Geist und Form zusammen in seinen „Lebensmelodieen":

Der Schwan.

Auf den Wassern wohnt mein stilles Leben,
Zieht nur gleiche Kreise die verschweben,
Und mir schwindet nie im feuchten Spiegel
Der gebog'ne Hals und die Gestalt.

Der Adler.

Ich hauſ' in den ſüßen Klüften
Ich brauſ' in den ſtürmiſchen Lüften
Vertrauend dem ſchlagenden Flügel,
Bei Jagd und Kampf und Gewalt.

Die Tauben.

In der Myrrthe Schatten,
Gatte, treu dem Gatten,
Lauſchen wir, und tauſchen
Manchen langen Kuß.
Suchen und irren,
Finden und girren,
Schmachten und lauſchen,
Wunſch und Genuß.

Göthe endlich, der große Meiſter des Geſanges, giebt denn ebenfalls ſehr oft in ſeinen Versweiſen wahrhaft claſſiſche Muſter des charakteriſtiſchen Ausdrucks. Wer gewahrt nicht die allſeitige frohe Regſamkeit des Lenzes, ja man möchte ſagen, wer fühlte nicht deſſen wehenden Hauch in den folgenden Verſen:

Leiſe Bewegung
Bebt in der Luft,
Reizende Regung,
Schläfernder Duft.
Unter des Grünen
Blühender Kraft,
Naſchen die Bienen
Summend den Saft.

Unnachahmlich ſchön ſind ferner, zunächſt die herrſchende Grundſtimmung der Seele ſo eindringlich bezeichnend im Rhythmus, ſeine beiden Nachtlieder des Wanderers:

1.

Der du von dem Himmel biſt,
Alles Leid und Schmerzen ſtilleſt,
Den, der doppelt elend iſt,
Doppelt mit Erquickung füllſt,

Ach! ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede!
Komm, ach komm in meine Brust.

Wie ergreifend tritt hier zugleich noch der Hauptgedanke hervor durch den einzigen kürzeren Vers; in solchen unscheinbaren Feinheiten zeigt sich nur der tiefe Sinn eines wahrhaften Meisters.

2.

Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur! Balde
Ruhest du auch.

Welch eine Melodik der Vocale; welch ein bedeutsamer Schlußfall; welche Milde in dem sanftesten Anklingen des choriambischen Rhythmus! Doch wir überlassen die weitere ästhetische Beschauung dieses unsterblichen Liedes den sinnvollen Lesern: vielleicht ist es uns gelungen, manchem Derselben durch diese bisherigen Untersuchungen die sonst weniger beachtete Seite der Sprachmusik bereits klar genug gestaltet zu haben, um eine solche Dichtung allseitig, und in jeder bedeutsamen Einzelnheit der Formen aufzufassen. Alles Aeußere in der ächten Poesie ist nur ein Lebensrhythmus, ein Seelentönen, es ist ein Farbenreflex voll zartester Wiederscheine und Abspiegelungen des Innern; neue, seltene Genüsse erblühen daher Demjenigen, der dieses Alles so recht heraus zu fühlen und zu genießen vermag mit wahrhaft durchbildetem Schönheitssinn.

Bevor wir nunmehr weiter fortschreiten zur ästhetischen Betrachtung der zusammengesetzteren Versweisen, so wird hier schicklichen Ortes einiges Nähere einzuschalten sein über die poetischen Tongemälde von äußeren Sinnengegenständen.

Wir beziehen uns zunächſt auf das, was über die allgemeine Natur ſolcher Schallnachahmungen in der vorigen Abhandlung weitläuftiger bereits beigebracht iſt. Daſelbſt wurde dargethan, daß dieſelben, in ſo fern ſie auf leicht anſpielende, mehr transcendente Aehnlichkeiten beruhen, allerdings ſtatthaft ſind; und da nun dieß bei der rhythmiſchen und melodiſchen Sprachgeſtaltung meiſtens nur der Fall iſt: ſo gehören dergleichen Malereien, ſobald ſie nehmlich, wie ſchon in vielen Muſterverſen der alten Sprachen, ungeſucht und ungekünſtelt erſcheinen, allerdings auch ſelbſt der höheren Poeſie. Die Onomatopöie iſt entweder Nachhall der Bewegung ſichtbarer Gegenſtände durch den Rhythmus, oder Anklang gewiſſer Naturlaute durch den Sprachton; von beiden finden beiläufig ſich, in manchen der früher angeführten Dichterſtellen, ſchön bezeichnende Proben; und Treffliches der Art iſt noch zu ſuchen bei Bürger, und namentlich auch bei Göthe; wie z. B.:

Meeresſtille.

Tiefe Stille herrſcht im Waſſer,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und beklommen ſieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite,
Todesſtille fürchterlich!
In der ungeheuren Weite
Regt keine Welle ſich.

Glückliche Fahrt.

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel iſt hell,
Und Aeolus löſet
Das ängſtliche Bänd.
Es ſäuſeln die Winde,
Es rühret ſich der Schiffer.
Geſchwinde! Geſchwinde!
Es theilt ſich die Welle,
Es nahet ſich die Ferne;
Schon ſeh' ich das Land.

Es giebt Verskenner, die nicht nach dem Eindruck ihres Gehörs, sondern stets nach ihren auswendig erlernten metrischen Gesetzen urtheilen, und diese verwerfen denn, weil eben die Alten dem Amphibrachys nicht hold waren, denselben auch ohne Weiteres im Deutschen; wie malerisch und schön dieser Rhythmus indessen für unsere Sprache sey, das erweiset die eben angeführte Dichtung, so wie auch noch die folgende Stelle aus der Ballade „der Gott und die Bajadere“:

Sie rührt sich die Zimbeln zum Tanze zu schlagen,
Sie weiß sich so lieblich im Kreise zu tragen,
Sie neigt sich und biegt sich und reicht ihm den Strauß.

Mit größerer Umsicht als die Nachahmung der Bewegung müssen, besonders in ernsten Dichtungen, die eigentlichen Tongemälde behandelt werden, weil sie leichter in das Gesuchte und Unedle übergehen können; so würden schon zum Beispiel im Styl der Ballade die folgenden Verse nicht wohl zu billigen sein aus Göthe's Todtentanz:

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Gebärden da giebt es vertrackte,
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlög' man die Hölzlein zum Tacte.

Ueberaus schön dagegen ist wiederum in des Dichters Hochzeitliede die launige Darstellung des Zwergtanzes:

Zum Drehen und Walzen und lustigem Hopp
Erkieset sich jeder ein Schätzchen.
Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
Da zilpert's und knistert's und flistert's und schwirrt.

Nun dappelt's und trappelt's und klappert's im Saal,
Von Bänken und Stühlen und Tischen,
Da will nun ein jeder am festlichen Mahl,
Sich neben dem Liebchen erfrischen.

Manches Weitere über die Natur der eigentlichen Tongemälde in der Dichtkunst wird noch vorkommen müssen bei der Alliteration und Assonanz; daher können wir hier nunmehr übergehen zur ästhetischen Betrachtung der mehr gemischten Versweisen.

Der Hexameter nimmt unter den zusammengesetzteren rhythmischen Formen unbezweifelt die erste Stelle ein; den Bau desselben zunächst bezeichnet im deutschen Schwermaaß seinen sechs Haupthebungen nach, genauer als vorhin, das folgende umfassende Schema:

Die ganz ſchweren Dactylen, „. . .," ſind hier ſtets beſſer als die folgende zwar noch ſtatthafte Form „. . .;" je ſtärker nehmlich alle ſechs Hebungen hervortönen, deſto ſchöner fällt der deutſche Hexameter in's Ohr: Füße von minderem Gewicht, wie etwa die ſogenannten flüchtigen Dactylen (. . ., ;. .), oder gar ganz leichte Trochäen (. .) machen den Vers matt und kraftlos. Das Uebrige ſeiner Formenlehre — wie das Einfallen der männlichen oder weiblichen Cäſuren, das verſchiedene Verhältniß zwiſchen den Wortfüßen und Versgliedern, ſammt den weiteren techniſchen Beſtimmungen — kann hier nicht füglich weiter erörtert werden: wir gewahren auf unſerem äſthetiſchen Standpunkt in dieſem Allen nur eine große rhythmiſche Mannigfaltigkeit, die, bei dem ſehr vernehmlichen Schlußfall jedes Hexameters, ſich ſtets geſtaltet zur ſchönſten, ebenmäßigen, und in ſich ſelbſt völlig abgerundeten Einheit. Solcher Reichthum in der formellen Bildung giebt dieſem Verſe aber zugleich auch einen ſehr vielfach andeutenden Ausdruck; derſelbe nimmt, im langſam gewich-

tigen Gange oder auch in rascher Leichtigkeit der Bewegung, die verschiedensten Mischungen von Kraft und Weichheit an. Der allgemeinste Charakter des Hexameters ist stetes Fortschreiten, bleibender Wandel; und daher ist er denn natürlich ein redender, sagender, epischer Vers. Ruhig, wie die Seele des Erzählers, der weder lyrisch noch dramatisch angeregt ist, entströmt derselbe den Lippen, und bezeichnet nur den größeren oder geringeren Antheil an den vorgetragenen Begebenheiten, oder auch wohl bisweilen deren wechselndes Leben und Treiben selbst, in vielfacher Nüancirung desselben unwandelbaren Grundrhythmus, der eben in solcher eigenthümlichen Natur die Hörer wie mit magischem Zauber ergreift. Schiller sagt demnach vom epischen Hexameter:

Schwindelnd trägt er dich fort auf rastlos strömenden Wogen;
Hinter dir siehst du, du siehst vor dir nur Himmel und Meer.

Dieses treffende Gleichniß führt so zu sagen A. W. Schlegel nur weiter fort in der folgenden, das Wesen des Hexameters so treffend bezeichnenden Charakteristik:

Gleichwie sich dem, der die See durchschifft auf offener Meerhöh',
Rings Horizont ausdehnt, und der Ausblick nirgend umschränkt ist,
Daß der umwölbende Himmel die Schaar zahlloser Gestirne,
Bei hellathmender Luft, abspiegelt in bläulicher Tiefe:
So auch trägt das Gemüth der Hexameter, ruhig umfassend
Nimmt er des Epos Olymp, das gewaltige Bild in den Schooß auf
Kreisender Fluth, urväterlich so den Geschlechtern der Rhythmen
Wie vom Okeanos quellend, dem weit hinströmenden Herrscher,
Alle Gewässer auf Erden entrieseln oder entrauschen.
Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreißt:

So kann rasch bald ruh'n, bald flüchtiger wieder enteilen,
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter immer sich selbst gleich;
Ob er zum Kampf des heroischen Lied's unermüdlich sich gürtet,
Oder der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.

Die eben erwähnten ländlichen Dichtungen bilden, aus epiſchen, lyriſchen und dramatiſchen Beſtandtheilen zuſammengeſetzt, eine reizvolle poetiſche Mittelgattung, für welche denn, bei der hier ſtets waltenden ruhigen Klarheit und Naivität der Gefühle, der Hexameter wirklich höchſt geeignet iſt. — Weniger dagegen ſagt derſelbe im Deutſchen der didaktiſchen Poeſie zu: für größere Lehrgedichte, wofür die Alten ihn noch brauchten, iſt er hier wenig tauglich, und in der gnomiſchen Poeſie kommt er nicht mehr rein für ſich, ſondern nur in der ſelbſtſtändigen ſtrophiſchen Form des Diſtichon's vor. Die Klopſtockiſche Periode der lyriſchen Poeſie brauchte, meiſtens nach dem Muſter der Horaziſchen Epoden, den Hexameter mit Archilochiſchen, Alkmaniſchen und anderen Verſen, oder ſelbſt mit rein jambiſchen Rhythmen untermiſcht als ſtrophiſche Odenmaaße, wie z. B.:

O ihr Gräber der Todten! ihr Gräber meiner Entſchlafnen!
Warum liegt ihr zerſtreut?
Warum lieget ihr nicht in blühenden Thalen beiſammen?
Oder in Hainen vereint?

Klopſtock.

Höre mit Huld mich, du ſchönſter der Engel, und lehre mich Tugend,
Daß ich der Liebe Wonne verdiene.
Warum wendeſt du dich? ach, warum fliehſt du mein Auge?
Warum muß ich trauernd dir nachſehn?

Derſelbe.

Hört es, Pieriſche Jünger! Mavortiſche hört es! — beſcheiden,
In jedem Lorbeerdiadem empfang' er hier —
Falls ich in Theut's und Mannus oft wieder verwelkender Sprache
Noch Kränze flechten kann — den ſeltnen Ehrenkranz!

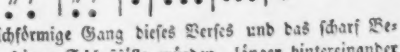
Ramler (an Kleiſt.)

Eine ſchönere Aera beginnt der aufſtrebenden Menſchheit,
Der Weisheit größter, lohnendſter Triumph.

O dann spricht sich die Weisheit, es spricht sich die Bildung in
That aus;
Ist nicht mehr Wortgepränge vom Lehrstuhl bloß.
Eine Wissenschaft nur ist das Schöne, das Wahre, das Gute,
Und Menschlichkeit wird denn ihr Name sein!
Burkhardt.

Das Unmusikalische und wenig Bedeutende besonders der letzten dieser strophischen Bildungen bedarf wohl keiner näheren Auseinandersetzung; die deutsche Lyrik verlangt andere ihrer tiefen Innigkeit mehr entsprechende Formen. Eben so wenig ist der Hexameter im Allgemeinen geeignet für das Drama. Die Griechen selbst bedienten sich desselben hier meistens nur, mit kürzeren daktylischen Versen vermischt, in den Chorgesängen [146]); unsere neuesten Tragödiendichter haben ihn jedoch verschiedentlich angewendet, besonders gebraucht ihn Auffenberg in einigen lyrischen Stellen des Schauspiels „Fergus Mac Iver." Alle solche so vielfältig nachzuweisenden Mißgriffe in der Wahl der Versweisen bekunden nur, wie wichtig deren genauere ästhetische Charakteristik sei für die Kunsttheorie.

Der Pentameter ist, seinem fremden Namen entgegen, im Deutschen ebenfalls ein daktylisches Maaß von sechs Hebungen, deren zwei aber, und zwar die dritte und sechste, niemals eine Senkung hinter sich haben; sein Schema ist demnach folgendes:



Der gleichförmige Gang dieses Verses und das scharf Bezeichnete seiner Schlußfälle würden, länger hintereinander gebraucht, eine unangenehme Eintönigkeit hervorbringen, daher wechselt derselbe stets nur mit dem Hexameter, dessen rastloses Fortstreben durch ihn unterbrochen wird auf eine höchst gefällige Weise. Schiller sagt:

---

146) V. Eurip. Phöniss. v. 796.

Im Hexameter ſteigt des Springquells flüſſige Säule,
Im Pentameter drauf fällt ſie melodiſch herab.

Dieſe Abhängigkeit vom Hexameter nun — die ſich noch beſonders ſchön dadurch darſtellt, daß die eine ſeiner beiden gleichartigen Hälften ſchon im Hexameter ſelbſt, nach deſſen gewöhnlichſter Hauptcäſur, vorkommt — hat die Dichter älterer und neuerer Zeit vielfach zu dem Gleichniß der beiden Geſchlechter veranlaßt; ſo unter Andern ſagt Julius Curtius:

Im Hexameter hebt der Mann den kräftigen Buſen,
Im Pentameter ſchmiegt ſchmeichelnd das Weib ſich ihm an.

Dieſes Bild gewinnt jedoch nur einen Schein der Wahrheit durch die in dieſer Zweiheit ſtets waltende weibliche Dependenz; denn rhythmiſch betrachtet hat der Pentameter, ungeachtet des Vorherrſchens der anmuthigen Dactylen, doch in den faſt ſchroff abgeſtoßenen einzelnen Schlußlängen eine ſehr kräftige, recht eigentlich männliche Natur. Dieſe aber erzeugt eben, den milderen Fluß des Hexameters hemmend, in dem geringen Umfang einer nur aus zwei Verſen beſtehenden Strophe jenes reizvolle Spiel der Bewegung, von dem A. W. Schlegel ſagt:

So, freiwillig beſchränkt, nachläſſigen Gang's in der Rhythmen
Wellenverſchlingungen voll lieblicher Disharmonie,
Welche, ſich bald auflöſend, von neuem das Ohr dann feſſelnd
Sinnigen Zwiſt ausgleicht, bildeten dich, Elegie,
Viel der helleniſchen Männer, und mancher in Latium, jedes
Liebebewegten Gemüths linde Bewältigerin.

Im Deutſchen wiederum iſt das antike Versmaaß der Elegie für den Ausdruck ſo eigenthümlich gemiſchter Seelenſtimmungen nicht geſchaffen, daher denn auch unſere beſten eigentlichen Dichtungen dieſer Art ſämmtlich in anderen früher bereits näher bezeichneten Rhythmen gedichtet ſind. In unſerer Sprache eignet die alte elegiſche Form, wegen des gleichförmiger Gehaltenen ihrer Bewegung, ſich am meiſten für jene Gattung beſchaulicher Lyrik, in der

das möglichſt objektiv erfaßte Treiben der äußeren Welt die Seele des Dichters anregt zu einer ſubjectiven gemüth- und empfindungsreichen Reflection; und alſo haben denn auch wirklich Schiller und Göthe — dieſer mehr in heiterer, jener mehr in ernſter Lebensauffaſſung — das in Rede ſtehende Versmaaß beſonders gebraucht [147]). Wie trefflich endlich für die gnomiſche Poeſie des Diſtichon, wegen ſeines ſcharf einfallenden, den Hauptgedanken ſo bedeutſam hervorhebenden Schluſſes geeignet ſei, das bedarf keiner näheren Auseinanderſetzung, ſondern höchſtens noch eines gehaltvollen Beiſpiels:

Geh auf heimiſchen Pfad, und nicht dem Griechen geleitet,
Und dein Genius gibt gern dir ein deutſches Gehör.

Julius Curtius.

Die Sapphiſche Strophe iſt nunmehr zunächſt zu betrachten, denn ſie gehört zu den ſchönſten Erzeugniſſen der Rhythmik, und entſpricht zugleich einer gewiſſenen gehaltenen Gattung des Lyriſchen ſo ſehr, daß ſie mit Recht im Deutſchen die vielfältigſte Anwendung gefunden hat. Ihr eigentliches Schema iſt folgendes:

Nicht zu ſchamhaft ſinn' an den Sonnenfenſter
Aufzublühn, jungfräuliches Smaragdſtein:
Deines Hochrechts harrt und des Bräutigams
Unſere Herrin.

Voß.

Stille ruht auf Hügel und Thal, es ſenkt ſich
Kühl des Abends fittig herab, vom Saatfeld

---

147) Z. B: Schiller im Spaziergang, Tanz, u. ſ. w.; Göthe in mehreren der nach dieſer Form nur benannten Elegien.

Kehrt der langsam pflügende Stier, und heimwärts
Läutet die Schaafrift.

Apel.

Die Schönheit solches strophischen Baues, von dreien gleichen, sanft bewegten Versen mit dem darauf folgenden adonischen Schlußfall, hat indessen, hier beiläufig zu bemerken, mannigfache freie Nachbildungen der Sapphischen Strophe veranlaßt; so zum Beispiel gebraucht Matthisson vorn drei phaläcische Verse:

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
Mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
Das durch wankende Blüthenzweige zittert:
Adelaide!

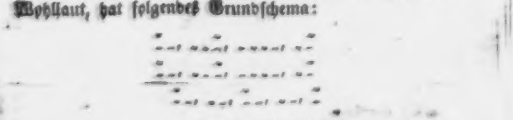
Andere Dichter behandeln, der ersten unvollkommenen Bildungen eines Haller, Gellert, Zachariä und Anderer hier nicht näher zu gedenken, diese strophische Form mit noch größerer Willkühr, wie z. B.:

Tiefste der Ruhen, Ruh im stillen Grabe,
Anquell voll Trostes für kummermüde Wallen,
Aller irdischen Hoffnungen dieses Lebens
Einzige sichre.

Heydenreich.

Der allgemeine Charakter der Sapphischen Strophe und der ihr näher verwandten Formen ist sanfte Empfindung, Zärtlichkeit, stille Sehnsucht, rührende Klage: weibliche Anmuth erscheint mit einem Wort als deren wahre ästhetische Natur.

Die Aleäische Strophe, gleichfalls eine Form von schöner Mannigfaltigkeit und höchstem wahrhaft musikalischem Wohllaut, hat folgendes Grundschema:



Dank euch noch einmal, Dichter! Die Sprache war
Durch unsern Jambus halb in die Acht erklärt,
Im Bann der leidenschaften Ausdruck,
Welcher dahin mit dem Rhythmus strömet.
Klopstock.

Betrachtet man den Gang dieser Versart gegen das sanftere mehr ebenmäßige Hinströmen der Sapphischen Form, so zeigt hier sich — richtiger als im Herameter und Pentameter — der wahrhafte Gegensatz eines männlichen und weiblichen Ideals der lyrischen Rhythmen. Die Alcäische Strophe hat einen mächtigen, erhabenen Fortschritt, athmet eine Fülle lebendigster Kraft: sie ist prachtvoll und majestätisch, daher erscheint sie, nur großartigen Empfindungen besonders gewidmet, als ein wahrhaftes Bild der edlen männlichen Natur.

Nachdem wir bei fortschreitender Beschauung der reinen Rhythmen für sich nunmehr in den letzten kunstreich gefügten Strophen unsere ursprünglichen Schönheits-Ideale[143]) gleichsam auch in diesen Sphären wieder aufgefunden haben; so sind an dieser Stelle die zahllosen zwischen den beiden Endpunkten des Erhabenen und Anmuthigen gelegenen metrischen Formen hier nicht weiter mehr zu berühren. Im Allgemeinen ist nur noch zu bemerken, daß alle Strophen oder Stanzen, welche, wie es im Deutschen häufig geschieht, für das Epische gebraucht werden, nothwendig einfacher und regelmäßiger sein müssen, als die der lyrischen Poesie: diese dürfen bei höchster Künstlichkeit und Verwickelung auch zugleich von so großer Ausdehnung sein, als das Ohr dieselben noch irgend aufzufassen vermag als rhythmische Einheit. Das vollendete Muster einer längeren in ächt musikalischer Weise gedichteten Strophe, zugleich von angemessenstem Wechsel des Ausdrucks, giebt Voß in seinem Gesange der Neufranken:

143) Vergl. Th. I. S. 16. 122.

Bei uns gegrüßt, du holde Freiheit!
Zu dir ertönt froh der Gesang!
Du zerschlägst das Joch der Bezwinger,
Und erhebst zu Tugend und Heil!
Du erhebst zu Tugend und Heil!
Uns zu erneun, kehrst du vom Himmel,
Längst deinen Geweihten ersehnt!
Was hemmet ihr Bezwinger, noch
In verschwörner Wuth die Erneuung?
Mit Waffen in den Kampf,
Für Freiheit und Gesetz!
Naht, Bürger, naht! Bedt Miethlingsschwarm!
Entfliehet oder sterbt.

Die Griechen baueten metrische Systeme von noch weiterem Umfang; als die größesten rhythmischen Perioden erscheinen hier die Strophen eines Pindarischen oder auch Sophokleischen Chores. In diesen nun bilden rascher Wechsel der Bewegungen, stürmische Uebergänge, und selbst kühnste Sprünge öfter eine gewisse lyrische Unordnung, welche eben dem höchsten Schwunge der Gefühle durchaus entsprechend ist. Wie der sehr heftig erregte Mensch in Sprache und Ton, Gebehrde und Gang aus dem gewöhnlichen bestimmter gehaltenen Geleise tritt; so gewinnt auch hier der Rhythmus nur durch größere Regellosigkeit seinen entsprechenden charakteristischen Ausdruck. Solche hoch begeisterten Hymnen aber, sogar der wildeste Dithyramben-Schwung griechischer Strophen, zeigen jedoch stets noch ein gewisses Maaß der Bewegung, eine Einheit des Rhythmus, welche dem geübteren Sinne sich vernehmlich darstellt als ein ästhetisches Ganzes: bei unseren Dichtern, und selbst bei den besseren, artet indessen jene lyrische Freiheit der Formen nur zu oft aus in wilde Gesetzlosigkeit. Nach reiner Willkühr theilt man, einzig für das Auge, scheinbare Verse und Strophen ab, in denen auch keine Spur irgend eines künstlich verschlungenen Baues sich mehr entdecken

läßt[149]); als Beläge dafür dienen einige von Schubarts, sonst so schön empfundenen Dithyramben, und selbst auch manche Dichtungen Göthe's, wie z. B. dessen Ode „das Göttliche":

Edel sey der Mensch,
Hülfreich und gut!
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

Heil den unbekannten
Höhern Wesen,
Die wir ahnen!
Sein Beispiel lehr uns
Jene glauben.

Denn unfühlend
Ist die Natur, u. s. w. u. s. w.

Ein so freier Numerus wird nur etwa eine schickliche Anwendung finden in Uebersetzungen solcher Dichterwerke, denen ohne Zwang kein bestimmterer Rhythmus anzupassen ist; ferner in den leidenschaftlicheren Recitativen[150]), und vielleicht auch in manchen hoch lyrischen Monologen der Tragödie: sonstige Fälle, wo dergleichen Scheinverse noch allenfalls eine nähere Beachtung verdienten, werden ziemlich selten sein. Wie der Tonkünstler auf seinem Instrument, so überläßt nur der überall originelle Jean Paul sich noch einem ähnlichen rhythmischen Fantasiren, und belegt solche meistens ächt poetischen Herzensergüsse, ohne ihnen

149) Nur zu häufig ist auch der Inhalt solches rhythmischen Wirrwarr's nichts als dichterische oder gar gemeine Prosa; armseliger Bombast, der sich geltend machen soll durch einige Dutzend verlaufener Dactylen, unter die mitunter ein Paar Jamben und Trochäen sich verirren.
d. V.

150) Das eigentliche Wesen der musikalischen Sprache und Poesie in der deutschen Oper, der Cantate u. s. w., ist, dem jetzigen Standpunkte der Kunstbildung gemäss, noch beinahe gar nicht untersucht; Einzelnes darüber habe ich angemerkt in meinem Aufsatze über Oper und Operndichtung. Berliner allg. musikal. Zeit., Jahrg. 1825. No. 48. ff.

jedoch ein bedeutsames verskünstlerisches Ansehen zu geben, nach seiner humoristischen Weise mit dem Namen der Polymeter oder Streckverse, deren Inhalt und Bedeutung Fouqué in Folgendem treffend genug charakterisirt:

Streckvers! — Wunderlich Wort! Des Maß im Verse vernichtend!
Musen, Ihr zürnt wohl darob herab von parnassischen Höh'n?
Nein! Sie lächeln und wirken voll Huld Jean-Paulischen Streckvers,
Freu'n sich des Opfergedüftes. — Metriker, was ist zu thun?
Strecken wir uns kraftvoll, im metrischen Vers zu erreichen,
Was in dem Streckvers Er, Liebling der Musen, gewann!

Der freieste Rhythmus endlich der ungebundenen Rede, wie er zum Beispiel in dem Periodenbau der Romandichtung, als einem Gebilde des Schönen, stets noch vorwalten soll, liegt außer den Gränzen dieser Beschauung; überdies hat auch darüber Bernhardi bereits in seinem größeren hier schon mehrfach angeführten Werke Treffliches und zum Theil völlig Genügendes gesagt.

Nachdem nunmehr die Betrachtung des rhythmischen Theils der deutschen Sprachmusik allmählig fortgeführt ward bis zu den künstlichst verwickelten Formen, und von diesen wiederum natürlich herabstieg zur ungebundenen Rede; so wird, da dieses Gebiet in bestimmteren Andeutungen wenigstens nach allen Richtungen hin durchlaufen ist, die Melodik der Sprache — die wir bisher nur erst im freieren Spiele der Vocale und Consonanten bemerkt haben — nunmehr auch in ihrer Bindung näher noch zu berücksichtigen sein: und da beginnen wir denn zunächst mit dem volltönenden Gleichklange, der sich uns zeigte als die Synthesis zweier einfacherer melodischer Klangformen, nehmlich der Alliteration und Assonanz. Früherhin wurde bereits deutlich dargethan, daß der Reim tief begründet sei in dem Wesen alles accentuirenden Versbaues, und daß derselbe folglich erscheine als ein ursprünglichst angestammtes Eigenthum

der deutschen Sprache; daher also können wir hier ohne Weiteres fortschreiten zu seiner näheren Untersuchung.

Die Aesthetik des Reimes hat wiederum im Allgemeinen zunächst ein Zweifaches zu betrachten, nehmlich dessen tiefere Bedeutung, und darauf den rein musikalischen Wohllaut. Was nun die erste anbetrifft, so ist der Gleichklang kein leeres den Gehörsinn nur allein vergnügendes Tonspiel, derselbe hat vielmehr eine höhere psychische Beziehung. Das Vergnügen, welches uns die Anhörung des Reimes gewährt [151]), liegt entweder darin, daß der Geist dabei vorherrschend beschäftigt wird durch eine hier in verschiedener Weise mögliche interessante Ideen-Association; oder aber der Gleichklang ergreift mehr das Gefühl selbst unmittelbar durch jenes hier nothwendig eindringlichere Hervortönen des Charakteristischen in den ursprünglichen Naturlauten der Vocale und Consonanten. Um die poetische Bedeutsamkeit des Reimes klar zu erfassen, muß man zunächst nicht von dem Gleichklang ausgehen, wie er in Versen vorkommt, sondern wie er in einzelnen Wörtern ursprünglich sich darstellt. Die Sprachen haben sich imaginativ gebildet, wobei also die einzelnen Wörter stets Bilder einzelner Substanzen und Gefühle sind; und so darf es uns nicht wundern, wenn gefühlte Identität in den Substanzen, oder in den Empfindungen, auch früher und später häufig eine gewisse Identität in den Bildern derselben, in den tönenden Sphären hervorgebracht haben. Sicher also sind nach diesem die folgenden eigentlichen Gedankenreime kein Spiel des Zufalls: Regen, Segen — Sang, Klang — Lug, Trug — heben, schweben — Schritt, glitt — Sterne, Ferne — weit, breit — Brand, Sand, Strand — Sucht, Schlucht — Quellen, Wellen — Luft, Duft — Muth, Blut, Glut — alt, kalt — Greis, weiß — Liebe, Triebe — Jugend, Tugend — Handel, Wandel — Riegel, Siegel — Sonne, Wonne,

151) Vergl. hier St. Schütz „vom Vergnügen der menschlichen Seele am Reim," a. a. O. S. 31—43.

u. ſ. w. Dieſe Gleichklänge nun ſind in dem hier waltenden innigen Einklang der Begriffe von lebendigſter Kraft, denn jedes einzelne Wort für ſich drückt zunächſt den bezeichneten Gegenſtand auf das Schärfſte und Beſtimmteſte aus, und erweckt doch zugleich in der Seele noch andere damit natürlich vergeſellſchaftete Vorſtellungen, die, zum Theil wenigſtens, in dem ertönenden Reime eben einen wohlgefälligen Ausdruck finden: viele treffliche Beiſpiele ſolcher Art liefert noch Kolbe in dem früher bereits gedachten Werke über den Wortreichthum der deutſchen und franzöſiſchen Sprache. — Nächſt ſolchen Gleichklängen von homogenem Inhalt beſchäftigen diejenigen nicht minder angenehm den Geiſt, wo durchaus heterogene Begriffe im Reime überraſchend in einander tönen, wie z. B. etwa: Eis, heiß — roth, todt — eilen, weilen — gewonnen, zerronnen — Schein, Sein u. ſ. w. Andere wiederum gewinnen eine tiefere Beziehung durch ein vorwaltendes Cauſal-Verhältniß der Begriffe, wie in den Reimen: borgen, Sorgen — Rath, That — Krieg, Sieg — Kranz, Tanz — decken, ſchmecken — fragen, ſagen; und noch andere Gleichklänge berühren einander tiefer durch eine mehr oder minder ſinnliche Aehnlichkeit; wie ſie ſich unter Andern darſtellt in den Wörtern: Schaum, Traum — Bleiche, Leiche — Blitz, Witz. — Auf dieſem letzten endlich beruht noch der geiſtige Antheil an Gleichklängen, deren Begriffe in gar keiner inneren Verwandſchaft mehr ſtehen; das Hervorheben ganz zufälliger Aehnlichkeiten und überraſchender Beziehungen zwiſchen weſentlich an ſich verſchiedenen Dingen — wie etwa Herz und Erz — giebt hier dem Reime, neben dem Wohlgefallen am rein melodiſchen Tone, noch wiederum einen höhern Zuſatz von Vergnügen. Wie das Wortſpiel, oder der Witz der Sprache für ſich, in genauerer Anſicht erſcheint als ein Reim der Proſa [155]), ſo kann

155) Vergl. über die äſthetiſche Natur des Wortſpiels, wie z. B. beim Ariſtophanes und Shakespeare, Bernhardi a. a. O. 2, 396. 420.

ſolches Spiel mit nicht verwandten Gleichklängen angeſehen werden als poetiſcher Tonwitz, der vielfache Gelegenheit bietet zu einer höchſt zarten und ergötzlichen muſikaliſchen Ironie. Wenn zum Beiſpiel Jemand das ſchöne Geſchlecht ein wenig necken wollte in zierlichen Verſen, ſo könnte ſeine Dichtung die eindringlichſte Schärfe bekommen etwa durch folgende in ſich nicht ſonderlich weiter verwandten Endreime: Frauen, trauen? — eitel, Scheitel — Treue, Reue — Weib, Zeitvertreib, u. ſ. w. Zu bemerken bleibt dabei noch, daß die Sprache des Volks ſolche mehr witzigen Beziehungen der Reime ſehr gern ſprichwörtlich gebraucht, wie z. B.: Ehſtand, Wehſtand — Kalbfleiſch, Halbfleiſch — toll und voll — mitgegangen, mitgehangen u. a. m. — Vielſeitiger noch würden bei genauerer Betrachtung die inneren Relationen des Reimes zum Geiſte ſich darſtellen: der Gleichklang hat aber auch noch, wie es bereits erwähnt ward, eine das Gefühl in unmittelbaren Anſpruch nehmende Kraft des Tones. Am Deutlichſten zeigt dieſelbe ſich zunächſt in den Reimen, welche auf der Onomatopöie beruhen, wie die folgenden: ſauſen, brauſen — raſſeln, praſſeln — Schellen, gellen — ſummen und brummen. Ungleich zarter aber wird die Seele noch angeregt durch ſolche Gleichklänge, in denen jene tieferen Beziehungen der reimenden Vocale und Conſonanten harmoniſch zuſammentönen, die zu Anfang dieſer Abhandlung bereits in genügende Erwägung gezogen, und zugleich durch Beiſpiele genugſam belegt worden ſind. Der Reim alſo bewährt hier nach allen Richtungen ſich als ein tieferes nicht bloß wohltönendes Princip der Verskunſt; Reihen verſchiedener dichteriſcher Vorſtellungen und poetiſcher Ideen nehmen durch ihn eine ſinnlich gleiche Geſtalt an, und dringen eben in dieſer Weiſe mächtiger in die Seele des Hörers. — Außer dieſer Bedeutſamkeit gehört hier im Kurzen anzumerken, noch zu dem inneren äſthetiſchen Weſen der Gleichklänge, daß ſie edel ſeien; denn der platte Ausdruck, durch dieſelben ſo ſtark bezeichnet und hervorgehoben, kann im

höheren Style wenigstens, nur einen widrigen Eindruck machen. Ferner muß der Reim, wenn er wohlgefällig wirken soll, durchaus eine leichte Ungezwungenheit zeigen, muß weder den rhythmischen Versbau noch die Wortfolge unnatürlich zwängen, und soll endlich niemals gegen andere Haupterforderniſſe der schönen Schreibart, am wenigſten aber gegen die Sprachrichtigkeit verſtoßen. Die Nachläſſigkeiten, welche unſere größeſten Dichter hier ſich erlauben, können ſolche Licenzen niemals geſetzlich machen, denn ſie beleidigen ſtets den gebildeten Sinn, und die Tiefe des poetiſchen Inhalts entſchädigt nicht immer für die Fehler der Form. So hat Göthe ſicher die Wirkung von Mignon's letztem Liede auf ſolche Weiſe ſehr geſchwächt, indem es in der Schlußſtrophe heißt:

Zwar lebt ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genung,
Vor Kummer alterte ich zu frühe:
Macht mich auf ewig wieder jung!

Was nun die äußere formelle Schönheit des Reimes betrifft, ſo iſt bei deren Beſtimmung davon auszugehen, daß dieſer nicht bloß eine nur ſtärker hervortönende melodiſche Klangfolge darſtelle; in demſelben liegt vielmehr, da hier zugleich ein ſchönes Zuſammenklingen wahrgenommen wird, gleichſam auch ein harmoniſches Princip: und nach ſolchen durchaus muſikaliſchen Anſichten werden denn — anders nothwendig, als ſelbſt in den beſten, hinſichtlich dieſes Abſchnitts meiſtens höchſt willkührlichen und unbeſtimmten Lehrbüchern deutſcher Verskunſt — die theoretiſchen Geſetze hier ſich geſtalten. Das Erſte nun iſt, daß der Reim in ſeinen Haupttönen durchaus rein ſei; wer die früherhin gegebene Vocalſcala deutlich hören, und richtig ſprechen gelernt hat, der vernimmt in folgenden Schillerſchen Verſen ſtatt der melodiſchen Schönheiten nur eine Folge ſtörender Mißklänge:

Ist der holde Lenz erschienen?
Hat die Erde sich verjüngt? —
Die besonnten Hügel grünen,
Und des Eises Rinde springt.
Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus;
Milder wehen Zephyrs Flügel,
Augen treibt das junge Reis.

Ernst Schulz selbst hat in seinen sonst nicht mit Unrecht gerühmten Versen, doch oft die unreinsten Reimtöne, wie z. B.:

Und angeführt von hellen Sängerchören
Begann die Schaar durch's grüne Feld zu zieh'n,
Man sah den Strahl der Sonn' auf blanken Speeren,
Auf Schilden rings und goldnen Helmen glüh'n,
Und lieblich, wie umhegt von reifen Aehren, u. s. w.

Der vorschallende Reim steht gewöhnlich zu Ende der Verse, daher verlangt das Ohr, wie bei jedem Schlußfall, so auch hier gerade den erlesensten Klang, die höchste Schönheit [153]). Hätte unsere Sprache einen Mangel an rein- und volltönenden Reimen, so müßte man schon eher solche Verstöße gestatten, so aber darf man, mit demselben Recht, wie zu den Zeiten der Minnesänger, auch jetzt ebenfalls eine größere Sorgsamkeit darin fordern. Es können allerdings Fälle eintreten, wo man solche nicht völlig reinen Klänge nachsieht; besonders wenn der geübtere Verskünstler dieselben, in seltnerem Gebrauche, noch obenein auf mancherlei Weise geschickt zu mildern weiß. Bei dieser Gelegenheit sei es hier angemerkt, daß der Dichter eben so gut wie jeder andere

153) Wie andere bessere Lehrbücher der Verskunst sogar den Gleichklang betrachten, davon nur ein Beispiel in Folgendem: „mit den Reimvocalen wird es am wenigsten streng genommen, und wenn sie nur irgend einer Uebereinstimmung für das Ohr fähig sind, so können sie zusammen reimen, obgleich der Reim darum nicht immer gut klingt. So reimen in sich „schön, sehn; Psychen, gewichen; Bräute, Seite" u. s. w. — Von den Sylbenm. der Versarten etc. S. 160.

Künstler seine technischen Studien und Vorübungen habe; ein großer Sänger sagt: „zeichnet der künftige Maler nicht „die Glieder des menschlichen Leibes einzeln, und die, bei „denen es ihm am wenigsten gelingt, wohl hundertmal, eh' „er sich an die ganze edle Gestalt wagt? Und hat er etwa „Unrecht, daß er es thut? Und soll sich vielleicht der künf„tige Dichter deßwegen nicht vorüben, weil seine Kunst „schwerer ist? Die grammatische Richtigkeit der Sprache „inne haben, macht den kleineren und leichteren Theil der „Sprachkenntniß aus [154])." Wie nun dergleichen Vorstudien zur Correktheit und Schönheit des Versbaues gemacht werden sollen, das lehrt Voß: „der Dichter — so sagt derselbe — übe sich an einzelnen Beispielen, bis er die Regeln mit Leichtigkeit ohne ängstliches Umhersinnen anzuwenden gelernt. So macht seine Schule der Maler, der Tonkünstler, der Tänzer [155])." Aehnliches meint auch Schlegel [156]), und es ist uns wirklich günstig, daß eben die größesten Meister selbst von solchen Beschäftigungen in der Werkstatt des Dichters reden, sonst würde sicher manches erträumte poetische Genie sich höchst mißbilligend gegen solche hier gegebenen Vorschriften erheben. Ueberhaupt möchte man wohl allenfalls wähnen, es gälten uns äußere Correktheit und überhaupt gelungene kunstreiche Versform schon für Poesie; und deshalb legen wir in dieser Hinsicht, da wir uns an dieser Stelle darüber nicht weiter verbreiten können, wenigstens unser ästhetisches Glaubensbekenntniß ab, durch Anführung einiger sinnvollen Denksprüche, die hier ohnehin eben ganz am rechten Orte stehen:

Laß die Sprache dir sein, was der Körper den Liebenden. Er nur Ist's, der die Wesen trennt, und der die Wesen vereint.

Schiller.

---

154) Klopstock: an junge Dichter. Sämmtl. W. T. XII. S. 123. d. angef. Ausg.

155) Zeitmessung S. 7.

156) Briefe über Sylbenmaass, Sprache u. s. w.; Charakt. u. Crit. Th. I. S. 319.

Du Gedanke! bist ihr Gebieter. Die folgsame Sprache
Ist dir getreu und hold. Sie ist der edelsten Worte
Geberin, ist der engsten bedeutendsten Wortvereinigung
Geberin in dem Gedicht. Ihr dient mitsingend der Wohlklang,
Ihr mitsingend das Sylbenmaaß. Doch wenn einer der letzten
Herrscher wird, so verwundet die Sprache dieser Empörer;
Bleich durch den Dolchstoß sinkt sie; mit ihr der entnervte Gedanke.

Klopstock.

Sinn sei Herr, und Reim sei Knecht.

Logau.

Beleidigen jedoch soll auch der untergeordnete Klang das Gehör nicht, wie es denn, für den gebildeten Sinn wenigstens, fast immer der Fall ist mit den unreinen Reimvocalen. Am Unangenehmsten ist hier die Wiederkehr der nehmlichen, nur in höherer oder tieferer, abgestoßener oder gedehnter Betonung verschiedener Selbstlaute, wie z. B.: sehen, gehen — befehlen, beseelen — groß, schoß — Busch, wusch — wach, nach — hoch, noch — Magd, Jagd — Meer, Herr — u. s. w. Mißtönend endlich wird auch noch innerhalb der Reimwörter das Zusammenstoßen zweier gleicher Vocale, wie etwa „Sees und Schnees;" es entsteht dadurch ein wirklicher Hiatus, der hier nicht minder störend wirkt als zwischen dem Anfang und Schluß zweier Wörter. — Hinsichtlich der Reimconsonanten, als der minder tönenden Sphären herrscht natürlich schon eher einige Freiheit. Wir sagen hier mit Bürger: „man reimt nicht für das Auge, sondern für das Ohr;" nicht die zum Theil grillenhafte und principlose Schreibart, sondern die richtige deutsche Aussprache bestimmt einzig die Reinheit des Gleichklangs. Alle Wörter demnach, die so völlig gleich tönen, daß auch das gebildetste Organ die consonantische Verschiedenheit nicht hören lassen kann, sind ächt musikalische Reime, wie z. B.: Gemüth, Geblüt — Meer, Lehr — röthen, tödten — kannten, sandten u. a. m. Häufungen der Mitlaute, wie etwa „sandst, standst — Angst, bangst" sind natürlich sorgsam zu vermeiden, und nicht etwa gar noch här-

ter zu bilden durch Contractionen, gleich den folgenden: du bist's, er ist's — hier ächz't's, dort krächz't's. Eben so vorsichtig sei man auch mit den Verlängerungen der Wörter; das Ohr verträgt hier wohl noch Klänge, wie „gerne, ferne — gelebet, gestrebet;" dagegen aber nicht „Mißgeschicke, Genicke — Herre, sperre" und ähnliche Verzerrungen, wie sie bei unseren modernen Sonettenschmieden häufig genug vorkommen. — Dieses etwa wären die wichtigsten Bestimmungen, die bei der Bildung reiner und wirklich schön tönender Gleichklänge zu berücksichtigen sind; von den zarteren Tonfärbungen der Reime durch die Wahl der Consonanten und Vocale brauchen wir, nach den früheren Untersuchungen über die Musik der einfachen Sprachlaute, hier nicht weiter mehr zu reden: und so gehen wir denn weiter zu den verschiedenen Reimformen selbst, deren wichtigste Varianten die folgende tabellarische Aufstellung mit einem Blicke überschauen läßt.

Reimformen mit Einer Hebung.

1. Kun, Thun — sah, geschah — Brust, Lust — Held, Feld — Krampf — Dampf.
   Entsagt, gefragt — verkannt, verbannt — hervor, verlor.
2. Liebe, Triebe [157]) — droben, loben — zittert, umgittert.
   Erwerben, enterben — Gekose, Getose — vernichten, zernichten.
   (Genügsam, fügsam — Wahrheit, Klarheit — denkbar, lenkbar.)
3. Sonnige, wonnige — eilenden, weilenden.
   Gewonnene, zerronnene — entsiegelten, entriegelten — beflügelte, gezügelte.
4. Fühlendere, kühlendere — weichlicheren reichlicheren.

---

157) Allerdings gewähren die seltenen den Sinn gleichsam überraschenden Gleichklänge einen besonderen Genuss; wenn indessen einige Lehrbücher der Verskunst gewöhnliche Reime wie „Liebe, Triebe — Herz, Schmerz — Lust, Brust u. s. w., gleichsam mit dem Bann belegen, so beruht solches Verbot auf einer oberflächlichen Ansicht, die hier nur den zu bekannten Klang aufgefasst hat, ohne darauf zu achten, dass der Dichter Gedankenreime von solcher tiefsten Bedeutsamkeit gar nicht entbehren kann.

d. V.

Reimformen mit zweien Hebungen.

1. Strandrecht, Landrecht — Wehrstand, Nährstand [158])
2. Richtsaal, Lichtstrahl — Feldnacht, Zeltnacht.
3. Blutfluth, Glutwuth — Prachtnacht, Schlacht tracht.
4. Spötterei, Abgötterei — Heftigkeit, Geschäftigkeit.
5. Wellenschaum, Quellensaum — Rebensaft, Leben schafft.
6. Taubenflügel, Laubenhügel — Riesenschlangen, Wiesen prangen.
7. Gnadenfaden, Schaden laden.

Da wir früherhin gezeigt haben, daß der Accent Erzeuger und Seele des Reimes sei, so ist es, weil auch überdies der Reim niemals für sich, ohne Maaß der Bewegung gebraucht werden soll, durchaus folgerecht: bei der Haupteintheilung der Gleichklänge das Rhythmische besonders zu berücksichtigen, und dieselben danach in die beiden soeben angeführten Ordnungen zu scheiden. Zugleich geht aus dieser Classification noch deutlich hervor, daß ganz tonlose Wörter und Sylben, wie etwa Partikeln und Flectionen, niemals einen vollgültigen Reim bilden können; gegen dieses so natürliche Grundgesetz wird indessen oft genug gefehlt: so sollen z. B. bei Haller noch „Ewigkeit" und „Vergangenheit," bei Kosegarten aber gar „frischer Schnee" und „liebliche" als wirkliche Reime gelten. Neue Namen für die mannigfachen Untergattungen der Gleichklänge mit einfacher oder doppelter Hebung müssen noch erfunden werden, da die gewöhnlichen Benennungen für die hier neu aufgestellten wesentlichen Verschiedenheiten nicht ausreichen, und die alten Bezeichnungen der klingenden und stumpfen Reime [159]) nicht etwa zur Hülfe genommen werden dürfen, indem ja kein Ton von scharfer Hebung eigentlich

---

158) Eine so geringe Tonverschiedenheit, wie in Wehr- und Nährstand thut der Reinheit des Reimes keinen wesentlichen Abbruch. d. V.

159) S. über die eigentliche Bedeutung dieser alten Reimnamen Grimm's Grammat. Th. I. S. 16 ff. und auch Lachmanns Auswahl aus den hochdeutschen Dichtern des XIII. Jahrh.; Einleit. S. 17 u. f.

stumpf sein kann. Nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu unserer Reimtafel kommen wir nun zu einigen weiteren Erörterungen über die Sonderung mancher einzelnen Reihen.

Die erste Nummer umfaßt die gewöhnlich männlich genannten Reime in zweien Reihen; die erste stellt dieselben dar in einsylbigen Wörtern, wie sie, für Klang und Charakter nicht gleichgültig, entweder auf reinen Vocalen aushallen, oder von einer steigenden Zahl der Consonanten begränzt werden: die zweite Linie aber setzt den männlichen Reimen eine leichte Sylbe voran, entweder verschieden, oder gleich, oder auch wirklich reimend; welche mehr oder minder harmonischen Beitöne denn gleichfalls den Klang dieser Reimform höchst wesentlich modificiren.

Die zweite Nummer enthält die hinter der Reimhebung einfach gesenkten Gleichklänge in dreien Reihen; die beiden ersten sind wiederum nach dem so eben erläuterten Princip unterschieden, die dritte eingeklammerte Zeile aber enthält solche Reime, die auf so gewichtigen Ableitungssylben schließen, daß den letzten Beispielen wenigstens schon ein leichter Accent zugetheilt werden muß. Solcher Gestalt bilden diese Gleichklänge, nicht eigentlich mehr hierher gehörend, einen natürlichen Uebergang zu den Reimen mit doppelter Hebung. Manche Theoretiker verwerfen zwar, wiederum ohne hinreichenden Grund, alle Ableitungssylben am Schlusse der Reimwörter [160]); einige dieser Endungen sind indessen eben so kräftig als wohllautend, und daher ist denn dieses Zwittergeschlecht der Gleichklänge, die matten weiblichen Ausgänge auf „e" und „en" glücklich unterbrechend, nur zu empfehlen. Voß hat damit ganze Reimstrophen gebildet von höchster Schönheit [161]), und Göthe braucht solche stärkeren Reime sehr passend statt des eigentlich weiblichen Schlusses der Stanzen, wie z. B.:

160) S. Schütz a. a. O. S. 111.

161) S. Seite 180 dieses Bandes.

Ich kenne dich, ich kenne deine Schwächen,
Ich weiß, was Gutes in dir lebt und glimmt!
So sagte sie, ich hör' sie ewig sprechen,
Empfange hier, was lang ich dir bestimmt,
Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dies Geschenk mit stiller Seele nimmt;
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.

Die dritte Nummer stellt in zweien Reihen die dactylischen oder gleitenden Reime dar, bei denen das etwanige Vorhandensein einer schwachen Vorsylbe ganz besonders in Betrachtung gezogen werden muß; denn es thun die dort angeführten Reime „gezügelte" und „beflügelte" offenbar eine ganz andere Wirkung wie „sonnige" und „wonnige," „mosige, rosige" u. s. w. Gegen diese Art der Gleichklänge nun — obgleich sie von den ältesten Zeiten an üblich [162]), und tief in dem Wesen unserer Sprache begründet sind — haben die Verslehrer wiederum mancherlei einzuwenden [163]), das am Besten widerlegt wird durch eine Folge gewählter Beispiele [164]).

Horch! der beflügelte
Nimmer gezügelte
Donner erschellt;
Hell der gewaltige
Zackig gestaltige
Strahl mich umwallt.

Schon die verwitterte
Jählings zersplitterte
Eiche gefällt! —
Wie die verderbende
Alles verzehrende
Flamme sich hellt!

---

162) Gith reuuita, gistreuuita; Otfried I. c. 1 v. 178 — heiligest, meiligest; Rudolf's Weltchron. — berihtete, berihtete; Gotfr. v. Strasb. Tristan.

163) S. z B. Grotefend S. 182.

164) S. zunächst wiederum Th. I. S. 132.

Denn die erbrauſenden
Fürchterlich ſauſenden
Stürme erſtehn:
Vater der Lebenden
Angſtvoll Erbebenden,
Soll ich vergehn? —

Skolie.

Mädchen entſiegelten
Brüder die Flaſchen;
Auf, die geflügelten
Freuden zu haſchen,
Locken und Becher von Roſen umglüht.

Auf! eh' die mooſigen
Hügel uns winken,
Wonne von roſigen
Lippen zu trinken;
Huldigung allem, was jugendlich blüht.

Matthiſſon.

Zündet das Feuer an!
Feuer iſt oben an.
Höchſtes er hat's gethan,
Der es geraubt.
Wer es entzündete,
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete;
Kronen dem Haupt.

Waſſer es fließt nur!
Fließet es von Natur
Felſenab durch die Flur,
Zieht es auf ſeine Spur
Menſchen und Vieh.
Fiſche ſie wimmeln da,
Vögel ſie himmeln da,
Ihr iſt die Flut.
Die unbeſtändige
Stürmiſch lebendige,

Daß ihr Verständige
Manchmal sie bändige,
Finden wir gut.

Göthe.

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwerben.

Christ ist erstanden!
Selig der Liebende,
Der die betrübende
Heilsam und übende
Prüfung bestanden.

Derselbe.

Ein eigen construirtes Ohr muß Derjenige haben, wer den Wohllaut und bestimmten Charakter solcher dactylischen Reime nicht vernimmt: dagegen aber kann man freilich die folgende Form ihrer Anwendung, und wäre sie auch minder nachlässig, nicht billigen:

Die Erde grünt, die Sonne lacht, und klingender
Ertönt der Vöglein Stimme laut, die flüssige.
Ach! klänge die meine schöner nur und singender,
Dann sollte froh erwiedern jeder Müßige.
Die Lieder tanzen wilder stets und springender!
Wir locken Bäume wohl, und auch Vierfüßige,
Wenn Fantasie sich selbst nicht kann regieren,
Und freie Verse muß improvisiren.

Fr. Schlegel.

Die vierte Nummer der Gleichklänge von einer Hebung enthält endlich päonische Reime, die hier nur der Vollständigkeit wegen mit aufgeführt stehen, denn sie sind erstlich sehr selten, und ferner auch, wegen der drei schwachen Schlußsylben, nothwendig äußerst schleppend und matt.

Gegen die zweite Abtheilung der deutschen Reime mit zweifacher Hebung erklären nun wieder die Verslehren sich

durchaus, indem ſie meinen, es erfordere der Gleichklang in ſich ſelbſt eine Einheit der Begriffe, die dadurch aufgehoben werde. Dieſem nun kann man ſehr einfach entgegen ſetzen, daß gerade zwei logiſch verwandte Bezeichnungen hier eben noch gleichmäßig verknüpft werden zu einer äſthetiſchen Einheit: dem innern Weſen nach haben alſo dieſe Formen durchaus nichts Widerſtrebendes, und wenn ſie noch obenein gut klingen, ſo ſind ſie ohne Weiteres zu geſtatten. Wie großartig ſchön aber ſolche ſpondeiſchen Doppelreime tönen, das zeigt bereits ein früher angeführtes Muſter[165]) zur vollkommenen Genüge; daher geben wir hier nur noch von den beiden erſten Nummern dieſer Gleichklänge einige Beiſpiele im mehr naiven Styl:

Mädchenräthſel.

Träumt Er zur Erde, wen
Sagt mir, wen meint er?
Schwillt ihm die Thräne, was,
Götter, was weint er?
Bebt er, ihr Schweſtern, was,
Redet, erſchrickt ihn?
Jauchzt er, o Himmel, was
Iſt's, was beglückt ihn?

H. v. Kleiſt.

Reigen zum Ballſpiel.

Wie der Ball durch die Luft fliegt
Beim Ringel-Ringelreih'n!
Wie das Herz ſich in Duft wiegt
Beim Frühlings-Sonnenſchein!

Immer luſtig dem Ball nach
Im Wirbel groß und klein!
Denn ſo gut wird's nicht all' Tag'
Im Ringel-Ringelreih'n.

H. Stieglitz.

---

165) S. S. 264 dieſes Bandes.

In diesem an die antiken Ballreigen[166]) so gefällig mahnenden Liedchen sind die spondeischen Doppelreime von trefflichster Wirkung. Es können und sollen, hier beiläufig zu bemerken, solche besonderen Formen des Gleichklangs nicht allgemein werden: sie sind nur da stets an ihrem Ort, wo sie, wie hier, wirklich charakteristisch schön erscheinen.

Die dritte Nummer der doppelhebigen Gleichklänge enthält den sogenannten Schlagreim, von dem man gewöhnlich meint, daß er nur für das Komische allenfalls geeignet sei: die Minnesänger indessen kannten die Natur dieses Gleichklangs besser; und auch neuere Dichter machen, den nachstehenden Beispielen zu Folge, davon einen anderen zweckgemäßen Gebrauch:

Liehen Kint stat
Frölich vro engegen der liben Sumerzit;
Nahtegal-Schal
Ist so suesse, das er hoh Gemuete git.
Schowent an stolzen Mann und reine Frowwen,
Weih ein Kleit treit
Heide und Anger da bi schowent Sumer-Owen.
Nu sint fro so — u. s. w.

Wernher von Tuifen.

Fitne's Gesang[167]).

Draußen im Sandstrand
Schlagen die Männer sich
Fern bis zur Strandwand;
Einsam hier weile ich. —

Wonne und Schmerz lebt,
Heiß mich das Blut durchrinnt;
Wie mir das Herz bebt: —
Bin doch ein thöricht Kind.

---

166) S. darüber Th. I. S. 59.

167) Diesem Liede, zu einem ausgeführten poetischen Gemälde des Beduinenlebens gehörend, folgt „Fitne's Raub" durch den Arm der Liebe; es schildert also das bangende Vorgefühl der einsamen Zeltbewohnerin. — Aus den (nächstens erscheinenden) Bildern des Orients von H. Stieglitz.

Wenn indeſſen der Schlagreim — der hier in der zweiten Strophe zweckmäßig in den ſpondäiſchen Doppelreim übergeht — ohne Unterbrechung durch andere Gleichklänge beſtändig forthämmert, ſo überfüllt er allerdings das Ohr nicht angenehm, und gehört in ſolcher Form nur allenfalls für das Gebiet des heiteren Scherzes, wie in folgendem Trinkliede:

Auf wer's als Freund
Meint,
Schenke mir Wein
Ein.

Immer noch mehr
Her,
Rinnt noch im Faß
Naß!

Waſſer laßt Wein
Sein,
Dann trinkt das Meer
Leer!

Götter ſind bloß
Groß,
Und nur ſo ſo
Froh.

Denn, wie ihr wißt,
Iſt
Nectar doch kein
Wein — u. ſ. w.

Weißer.

Die vierte und fünfte Nummer der Tabelle umfaßt die cretiſchen Reimformen; ſie ſind wenig im Gebrauch, klingen jedoch nicht übel, wie z. B.:

Still ſitz' ich an dem Quellenſaum,
Und blicke in den Wellenſchaum,
Er ladet wohl zum Bade.
Zwar Waſſer giebt dem Leben Kraft,
Doch lob' ich mir den Rebenſaft,
Der netzt meine Pfade.

Die beiden letzten Nummern endlich enthalten die seltenen trochäischen Doppelreime, von deren schwierigster Form wenigstens ein Beispiel hier folgen mag:

Von des heißen Himmels blauen Auen
Wehen endlich Lüfte, frisch und mild;
Ferne Wolken nahen dem Gefild',
Die so freundlich hold, im lauen Grauen,

Auf die rings versengten Gauen schauen.
Jetzo wird der lange Durst gestillt:
Grün von Neuem prangt der Wiesen Bild,
Und die Blümlein aufzuschauen trauen.

Eine ganz besondere in dem tabellarischen Ueberblick nicht aufgeführte Form bilden die reichen Reime, welche entstehen, indem auch deren, bisher immer noch verschiedenen Anfänge dergestalt einander gleich werden, daß der vollkommenste Einklang sich erzeugt. Wenn dabei mit der Gleichheit des Klanges auch Identität des inneren Wesens sich verbindet, so erreicht dieser Reim, denselben Begriff unter verschiedenen Modificationen stets wieder vor die Seele führend, öfter eine wunderbare Kraft; wie dieses die folgenden Beispiele bekunden:

In hohen Thälern, auf beschneiten Höhen,
Erblick ich Gott.
Im Sturmgetös' und in des Westes Wehen,
Vernehm' ich Gott.
Die stumme Nacht, des Lichtes Auferstehen,
Zeigt mir nur Gott.

Wenn der Gerichtstag kommt, wenn sie gerichtet werden,
Der Erden Könige vom Herrn,
Begnadigt wird er dann, und nicht gerichtet werden,
Denn Er, er fürchtete den Herrn.

J. C. Cramer.

Die Feinde fördern selbst, was Gott beschlossen,
Erlittnes Kreuz, erhöh'te nur das Kreuz.

Das Blut der Märtyrer hat es begossen,
Und wie ein Baum erwuchs das dürre Kreuz.
Roms Adler kam raubgierig angeschossen;
Sein blut'ger Schnabel küßt nunmehr das Kreuz,
In dessen Schatten fromme Millionen
Vom Aufgang bis zum Niedergange wohnen

A. W. Schlegel.

Der Strauß, den ich gepflücket,
Grüße dich viel tausendmal!
Ich habe mich oft gebücket,
Ach, wohl ein tausendmal,
Und ihn an's Herz gedrücket
Wie hunderttausendmal.

Göthe.

Eine zweite und letzte [168]) minder werthvolle Form des reichen Reimes entsteht, wenn das dem Klange nach gleiche Wort in verschiedenem Sinne sich wiederholt, z. B.:

War im Rath man ihm gewogen?
Nein, das Amt, es ward nicht sein. —
Hätt' er sein nur Gold gewogen,
Anders würd' es jetzo sein.

Ich kann mein Leiden für die Zukunft leiden,
Und meine Wunden hab' ich überwunden.

Diese musikalische Sprachform schließt sich in innigster Verwandschaft an die ungebundene poetische Figur der Anomination:

---

168) Wenn in gewöhnlichen dreifachen Reimen bisweilen die folgende Stellung vorkommt „Tod, Brod, Tod;" so bildet solche Wiederholung keine besondere Form des reichen Gleichklanges, sondern es ist nur eine im Ganzen unstatthafte poetische Licenz.

d. V.

„Wenn ich früh die Augen reibe
Auf zur abendlichen Stille,
Und nur denke, daß ich denke,
Will nicht ruhen mir der Wille
Bis ich sie in Ruhe senke."

Dieses Zusammenfallen jedoch der rein tönenden mit den mehr inneren dichterischen Sphären, wozu wir hier ganz natürlich gelangt sind, bekundet wiederum, daß abermals eine Seite der Sprachmusik vollständig durchlaufen sei in organischer Entwickelung.

Fragen wir nunmehr bestimmter nach dem besonderen Charakter der also aufgefundenen Reimformen, so läßt darüber Folgendes im Allgemeinen sich festsetzen. Alle mit der Hebung schließenden oder männlichen Reime sind von vollem kräftigen Ton und Ausdruck; Starkes und Festes, Hohes und Edles, liegt bezeichnet in ihrer Klangfülle. So tönt die Kraft übermenschlicher Gewalten, selbst wenn diese lieblich schmeicheln wollen, noch in rein männlichen Reimen bedeutsam hervor in Göthe's „Erlkönig" und „Fischer;" und Bürger singt in gleicher charakteristischer Form so eindringlich von der männlichen Tugend:

Wem Wollust nie den Nacken beg,
Und der Gesundheit Mark entleg,
Dem steht ein stolzes Wort wohl an,
Das Heldenwort: Ich bin ein Mann.

Die weiblichen Reime, mit einer Senkung hinten, bilden zu den vorigen einen reinen Gegensatz, sowohl im Ton, als in der Bedeutung: das Weiche und Milde, Zarte und Anmuthige ist ihre wahre ästhetische Sphäre. Also sind sie besonders geeignet für die süßen Liebesklänge schmelzender Canzonen und Sonette, wo Göthe denn auch dieselben unvermischt gebraucht, und dieser Abtheilung seiner Dichtungen das so bezeichnende Motto zutheilt:

Liebe will ich liebend leben;
Jede Form, sie kommt von oben.

Eine Kraftſprache indeſſen haben wir bereits mehreremal das edle Deutſch genannt, und daraus geht denn natürlich hervor, daß, obſchon von frühe an ſelbſt größere Dichtungen rein in ſolchen weicheren Gleichklängen verfaßt ſind [169]), doch der männliche Reim für ſich allein unſerem Ohre ungleich willkommener iſt; Julius Curtius ſagt:

Männliche würdige Kraft erfreut uns, wo ſie erſcheinet,
Weibliche Schwäche mißfällt ohne Begleitung zuletzt.

Am Natürlichſten geſchieht es indeſſen, daß die deutſche Sprache — auch hier wiederum reicher als mehrere ihrer geprieſenen Nachbarn [170]) — ſich ihrer Fülle bedient, und gewöhnlich den männlichen und weiblichen Reim verbindet zu einer muſikaliſchen Ehe, deren Weſen man kurz bezeichnen kann mit den Worten Schillers:

Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes ſich und Mildes paarten:
Da giebt es einen guten Klang.

Den gleitenden Reim mit doppelter Senkung könnte man, die bisherige allegoriſche Bezeichnung fortſetzend, ſchicklich den jungfräulichen nennen; ſeine anmuthige Geſchwätzigkeit athmet jugendliche Naſchheit, kindliche Munterkeit und lauterſten Frohſinn: naive Grazie bildet ſein innerſtes äſthetiſches Weſen. Bei dieſem dactyliſchen Gleichklange tritt es indeſſen klarer hervor, daß das Charakteriſtiſche der Rhythmen an der Wirkung der Reime einen weſentlichen Antheil

169) Der ganze Titurel hat nur klingende, das Nibelungenlied dagegen durchweg nur ſtumpfe Reime.
d. V.

170) Die italiäniſche Sprache beſitzt eigentlich nur weibliche, die engliſche dagegen nur männliche Reime; wenn demnach unter den Ueberſetzungen von W. Scott's Lady of the lake ſich eine befindet, welche durchweg in rein weiblichen achtzeiligen Stanzen verfaßt iſt: ſo giebt ſo ein mühſelig durchgeführter Mißgriff nur einen neuen Beweis wiederum, wie häufig man ſich noch durchaus nicht bekümmert hat um das tiefere Weſen der Verſformen.
d. V.

habe, und daß also das Melodische sich hier jenem eindringlicheren Maaße der Bewegung natürlich unterordnet.

Die Frage nun, mit welchen Versfüßen der Reim am Schicklichsten verbunden werde, findet nach allem Vorigen hier eine leichte Erwiederung. Es braucht nehmlich derselbe nicht, wie gewöhnlich, bloß mit Jamben und Trochäen, Dactylen und Amphibrachyen sich zu vereinen; derselbe kann vielmehr, je nachdem der Charakter es bedingt, an alle einfacheren Versweisen bis hinauf zu den rein jonischen Systemen sich ketten, wie dieses die früheren gelungenen Beispiele solcher Art unleugbar bekunden. Nur in metrische Formen, die ein in sich abgeschlossenes, auf der Schönheit des Rhythmus für sich begründetes Ganzes ausmachen, darf der Gleichklang sich nicht eindrängen, weil er eben hier überflüssig, und deshalb auch störend erscheint. Indem nun hiermit viele der früher betrachteten rhythmischen Strophen den Reim ausschließen, so scheidet derselbe dadurch, ganz folgerecht mit allem Früheren, großentheils aus allem höheren und höchsten Schwunge der Lyrik. Diesem ward, wie wir gesehen haben, auf dem Gipfel der Begeisterung die Bindung einer genauer abgemessenen Bewegung bereits lästig; und so mag denn dieselbe, auch bei minderer Erregung schon, nicht oft die zweifache Fessel des Rhythmus und des Reimes [171]). Das scharf Gebundene desselben wird dagegen, weil es sich leichter und bestimmter

171) Es kommen wohl bisweilen auch Reimverse vor, in denen gar kein bestimmterer Rhythmus mehr herrscht, wie z. B.:

Mein Blut
Wallt voller Muth.
Ich lebe
Frisch
Wie die Rebe,
Schwebe,
Wie der Fisch
Auf kühler spiegelnder Fluth, u. s. w.

Genie und Anwendung müssen solche Formen rechtfertigen.
d. V.

in die Seele prägt, dem Didaktischen stets zusagen, und auch im Epischen findet der Gleichklang seinen schicklichen Ort. Wenn nehmlich Rhythmus und Reim das allgemeine ästhetische Verhältniß des Antiken und Romantischen in ihrer Sphäre schicklich bezeichnen: so wird hier ohne Weiteres klar, für welche Arten der erzählenden Dichtung derselbe tauge oder nicht. Eben so geht es aus den früher eingestreuten Bemerkungen über das Wesen der Sprache im Drama von selbst hervor, daß der Reim hier, besonders in dem jambischen Grundrhythmus, nur unter mannigfacher Beschränkung zu gebrauchen sei: das moderne Spiel, welches jezt in den scenischen Dichtungen so häufig getrieben wird mit dem Gleichklange, giebt nur einen neuen Beweis wieder, daß die Schöpfer derselben nicht genauer vertraut sind mit der tieferen Natur der musikalischen Sprachformen. Wie in der Oper aus dem loseren Recitativ die musikalischere Arie in erregterer Stimmung sich erzeugt: so auch soll, mit gesteigertem Hervortreten des entschieden Lyrischen, der Rhythmus sich im Drama lebendiger stets gestalten, bis in gewissen hohen Momenten — da der deutsche Bühnenvers nicht schicklich zu jenen antiken, den Gleichklang ausschließenden lyrischen Formen sich erhebt — die Musik der Rede ihre vollständigste Kraft gewinnt mit dem melodischen und harmonischen Reim [172]). Die Wirkung desselben kann bei so sinnvollem Gebrauche, besonders wenn ein zwar einfacherer aber charaktervoller Versbau sich hinzugesellt, wahrhaft überwältigend sein [173]).

---

172) Der lyrische Theil des Drama möge also dem herrschenden Jambus gehörigen Ortes entsagen, und, je nachdem der Charakter es bedingt, sich freier aufschwingen bis zur schön melodischen Stanze. Es wird aber auch in solchen Stellen, wo die geringste Feierlichkeit unpassend wäre, die jambische Form schicklich hinabsinken dürfen zur ungebundenen Rede: so haben z. B. in Shakespear's Dramen die Bedienten-Scenen sicher höchst zweckmäßig diese Form.
d. V.

173) Wenn nehmlich die scenischen Künstler ordentlich reden gelernt haben werden; jetzt indessen sind in Deutsch-

Seine vollste Kraft gewinnt der Reim allerdings, wenn er, auf einen etwa noch durch den Rekton besonders hervorgehobenen Hauptredetheil fallend, zu Ende der Verse steht, und hier vielleicht noch verstärkt wird durch die Pause eines größeren Interpunktionszeichens: da indessen dem Gleichklange in rein musikalischer Ansicht ein Piano und Forte, Crediendo und Decrescendo, nothwendig zukommen muß, so darf der Schall des Reimes auch auf verschiedene Weise gemildert werden. Man läßt dabei denselben entweder auf nicht rhetorisch betonte Wörter, ja, wo die beabsichtigte geringere Wirkung es rechtfertigt, selbst auf minder bedeutsame Redetheile fallen; oder man dämpft auch den Gleichklang durch das Enjambement, das ist, durch den raschen Ueberschritt in den folgenden Vers. Ein drittes Mittel ist noch, daß man den Schall der Reime mildert durch größere Entfernung von einander: das genügende Beispiel für alles dieses liefern die folgenden Verse, in denen Müllner — mit klarer Absicht, und sehr am rechten Orte — ein Pianissimo des Reimklangs gebraucht hat:

Ein Traum ist nichts, bedeutet nichts, fürwahr!
Bewegtes Blut wirft seinen Schaum auf, wie
Bewegtes Wasser; darin ist kein Sinn,
Ob er sich so gestaltet oder so. — Ich bin
Ergriffen, ja; wie sollt' ich nicht? noch nie
Hast du so stark geschildert und so klar,
Was du gefühlt [174]).

Nur der geübtere Sinn wird hier, besonders in den Schlußwörtern des ersten und sechsten Verses, den Gleichklang noch wahrnehmen: derselbe geht indessen auch dem gebil-

---

land diejenigen Schauspieler noch füglich zu zählen, denen man in einem hoch lyrischen Momente des Drama das Recitiren einiger anapästischen oder choriambischen Verse mit Sicherheit zumuthen könnte.

d. V.

174) Yngurd, Act. I. Sc. 3. — Von dem Pianissimo dieser Reimklänge redet Müllner näher in seiner Abhandlung „über Vers und Reim auf der Bühne" S. 52.

dieſen Ohre ſchlechterdings verloren durch zu weite Entfernung. Beiſpiele davon kann man genugſam finden in den Versweiſen der Meiſterſänger, welche, beiläufig zu erwähnen, die vollendete Reimkunſt der Minneſänger beſonders auf zweierlei Weiſe verdorben haben: entweder ſie drängten die Gleichklänge zu ermüdender Eintönigkeit ſtets hart an einander; oder ſie haben — einzelner gelungener Formen der Meiſterſänger hier nicht zu gedenken — die früher ſchon höchſt kunſtreich gebildeten Strophen dergeſtalt überkünſtelt durch zu weite Ausdehnung und zu geſuchte Verſchränkung der Reime, daß dieſelben nur allenfalls noch auf dem Papiere vorhanden ſind für das Auge. — Ein beſonderes Mittel endlich, das Piano oder auch das crescirte Forte des Reimes beliebig ertönen zu laſſen, iſt noch der Gebrauch deſſelben in der Mitte der Verſe, der — gleich dem dactyliſchen Reime, weil dieſer eben keinen eigentlichen Schlußfall bildet — wiederum als leere Spielerei verſchrieen wird in den Verslehren [175]). Soll der Reim ſtets nur vernehmlichſt in die Ohren fallen, oder beſſer geſagt, knallen, ſo haben ſolche Theorieen allerdings Recht, wenn ſie ihn nur auf gewichtvolle Haupteinſchnitte geſtellt wiſſen wollen: ſobald aber, in Sachen des ſchönen Klanges ganz natürlich, die muſikaliſchen Geſetze ihrem ganzen Umfange nach, geltend gemacht werden, ſo kann auch hier von einem Crescendo und Decrescendo die Rede ſein, das da bewirkt wird durch den Mittelreim [176]). Derſelbe iſt aber nicht allein wohltönend, ſondern auch, gehörigen Orts gebraucht, wahrhaft charakteriſtiſch ſchön, wie dir folgenden Muſter es bekunden:

---

175) S. Grotef. S. 184.

176) Auch in der eigentlich muſikaliſchen Poeſie iſt der Mittelreim noch gehörigen Ortes höchſt willkommen für den ſprachgebildeten Componiſten: F. W. Lerche z. B. hat in einem groſsartigen Chore denſelben zweckmäſsig benutzt zu einem bedeutſam anſchwellenden Tourbythmus. — Vergl. hier Th. I. S. 94. 95.

Die silbernen Glöckchen der Blume des Mai's,
Sie läuten zum Reihn.
Herbei in den Kreis, ihr schwärmenden Feun!
Auf! Purpurne Flöckchen und weiße zu streun!
Wo Mondschein die duftige Primel umbebt,
Da werde der luftige Reigen gewebt.

Matthisson's Feenreigen.

Den luftigen Tanz umwallen hier die leiseren Mittelreime bedeutsam wie ein magischer Tonduft; wer ihn nicht mehr vernehmen kann, der erhebe seinen minder empfänglichen Sinn wenigstens nicht zum richtenden Maaßstab für die Sprachmusik. In folgendem Tongemälde rechtfertigt sich eben so durch charakteristische Anwendung der Mittelreim:

Es sauset und brauset das Tamburin.
Es rasseln und prasseln die Schellen darin.
Die Becken hell flimmern von tönendem Schimmern;
Um Sing und um Sang, um Kling und um Klang,
Schweifen die Pfeifen, und greifen ans Herz
Mit Freud' und mit Schmerz.

Clem. Brentano.

Im Maien am Reihen, da freun, da freun
Sich hüpfende Knaben und Mägdelein.

Voß.

Dieser lustige Reimtanz ist sehr kunstvoll und anmuthig ausgebildet in Fouqué's Minnesingern [177]); wie weit diese selbst indessen einst in munterer Klanglust das Reimspiel getrieben haben, davon geben wir hier wenigstens ein Beispiel:

Gar bar lit wit Wald,
Kalt Sne we tuot,
Gluot si bi mir.
Gras was e, Kle sprank,
Blank Bluot' guot schein,
Ein Hag pflag ir.

---

177) In den dramatischen Spielen von Pellegrin.

Schöne Döne klungen jungen Liuten,
Triuten inne Minne merte;
Sunder Wunder, here Swere, Wilden
Bilden Heide, Weide verte,
Do fro sassen
Die,
Der ger lassen
Spil will hie.

Trut' Brut, sich mich an,
Man hat Rat, da,
Swa du nu bist.
Din Schin wit git, Muot
Guot dem, swem sin
Pin arg stark ist.
Suesse, buesse Truren, suren Smerzen
Herzen reine, Kleine, mache;
Klugen Fugen, schoene Loene, mere
Sexe nuwe Ruwe swache;
Lich rich Lehen
Mir,
Wip, Lip vlehen
Sol wol Dir.

Chuonrat von Würzburg.

Wenn man gleich dieser Reimform nicht weiter das Wort reden kann, ja wenn der Ausspruch des guten Johann Hübner [178]), daß man öfter vor Reimen die Verse kaum sehe, hier auch eine passende Anwendung finden mag: so muß man doch stets die seltene Fertigkeit bewundern, mit der dieses künstliche Tonspiel durchgeführt worden ist, ohne irgend einen unreinen Klang; von der Hagen's vortreffliche neue Ausgabe der Minnesänger setzt deren hier mehrfach wegen der hohen Ausbildung so gerühmte Reimkunst in

---

178) S. dessen poetisches Handb. Leipz. 1696. 8. Eigentlich eine Art von Reimregister, das bis 1743 fünf unveränderte Auflagen erlebt hat. Die ziemlich vollständige literarische Nachweisung aller ähnlichen Versuche solcher Art findet man in der Einleitung zum allgem. deutsch. Reimlexicon, von Perigrinus Syntax. Leipz. 1846.

ein näheres Licht. Hier auch kommen bisweilen Gleichklänge zum Anfang der Verse vor, die besonders da eine besondere Kraft und Bedeutung erhalten, wo irgend ein antithetisches Verhältniß dadurch bestimmter hervorgehoben wird, wie z. B.:

Leben wollen sie wie die Herrn,
Geben nur will keiner gern.

Sorgen heute,
Morgen Noth,
Noth am Abend,
Todt am Morgen. —

Da packt man auf!
Und brennt das Haus,
Da packt man auf
Und rennt heraus.

Göthe.

Am Bedeutsamsten für die Sprachmusik steht indessen, solche besonderen Effekte abgerechnet, der Gleichklang natürlich zu Ende der Verse, wo er entweder in zweien Wörtern nur, oder auch drei- und vierfach vorkommt in mannigfachster Verschlingung. Wenn indessen die Einheit des Gedankens oder des Gefühls sich bisweilen auch in der Form schon geltend machen soll, so können ohne allen Wechsel viele gleiche, ja sogar reiche Reime, hintereinander zur charakteristischen Schönheit werden, wie in folgenden Beispielen:

Dein Lied hat viel Füße, und gehet doch nicht;
Es strömet von Wasser, und fließet doch nicht;
Sprüht Feuer und Flammen, und wärmet doch nicht;
Häuft Blumen auf Blumen, und duftet doch nicht;
Ist alles ersonnen, und doch kein Gedicht.

Vieles hat sich umgestaltet;
Manches Neu ist schon veraltet,

Zwietracht hat sich mehr zerspaltet,
Grausam hat die Zeit geschaltet:
Doch die Lieb' ist nicht erkaltet,
So die Schwingen erst entfaltet,
Als ich jene Lieder sang.

I.

Was der Jüngling, zu vollenden,
Stolzen Muth's sich konnte blenden,
Will das Leben anders wenden;
Kaum beginnend, muß man enden.
Nehmt denn aus des Mannes Händen,
Deutsche, die geringen Spenden:
Euer bin ich lebenslang.

A. W. Schlegel.

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh' ich an's Firmament
Nach jener Seite.
Ach, der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide!

Göthe.

Aehnliche Beispiele, wo die Beharrlichkeit derselben Gleichklänge die Einheit der inneren Stimmung gelungen ausdrückt, sind in der deutschen Dichtkunst häufig noch zu finden [179]): bisweilen indessen wird solche Wiederkehr des

---

179) S. Bürgers Nachtfeier der Venus; F. Schlegels Alarcos Act. II.; F. Rückert's Amaryllis; dessen östliche Rosen, u. a. w. — Die Spanier gebrauchen solche vielfach wiederkehrenden Gleichklänge, stets von einem reimlosen Verse unterbrochen, auch für das Epische, wie z. B. Juan de Ribera in seinen Romanzen: und auch in den alt-französischen Chansons ist diese Reimform ziemlich gewöhnlich. S. de la Borde, hist. de la Musique, Th. II. p. 190.

Reimes auch zum bloßen artigen Kunſtſpiel, deren Eines hier wenigſtens eine paſſende Stelle findet:

Einſt geh' ich luſtig in den Hain,
Und ſpäh' und jage.
Da ſitzt ein holdes Mägdelein
Im Hage.
„Wirſt du wohl zärtlich ſein,
Wenn ich dich liebe?"

Da ſitzt ein holdes Mägdelein
Im Blumenhage.
„Du ſüßer Engel mußt verzeih'n,
Ich frage:
Wirſt du wohl zärtlich ſein,
Wenn ich dich liebe?"

„Du ſüßer Engel mußt verzeih'n,
So kühn ich frage."
Sie ſprach: Ob ich bei dem Verein
Nichts wage?
Wirſt du getreu wohl ſein,
Wenn ich dich liebe?

Sie ſprach: Ob ich bei dem Verein
Nicht unklug wage?
Doch deiner Augen Glanz iſt rein.
O ſage:
Wirſt du getreu wohl ſein,
Wenn ich dich liebe?

„Mein Herz iſt, wie mein Auge, rein.
O Liebchen, ſage:
Mein Herz iſt dein. Iſt deines mein?
Ich frage:
Wirſt du wohl zärtlich ſein,
Wenn ich dich liebe?"

Dein Herz iſt mein, und meines dein! —
O ſüße Lage!
Da pflückt' ich ihr ein Kränzelein
Vom Hage.
Sie lohnte mir mein Zärtlichſein
Mit Gegenliebe.

Haug.

Wird das Spiel mit demſelben Gleichklange aber fortgeſetzt zu einer das Ohr überfüllenden Monotonie, ſo wirkt daſſelbe, es mag das wiederholte Reimwort nun edel ſein, oder nicht, ſtets lächerlich; die älteren Loblieder auf den Krambambuli, deſſen treffliche Wirkung in mehr denn hundert gleichen Reimen preiſend; die Schwänke auf der Endſylbe „enz," welche alle denkbare Peſtilenz, Pertinenz und Impertinenz luſtig vereinen, erreichen alſo meiſtens nur durch die Eintönigkeit der Form ihre beabſichtigte Wirkung.

Das Lächerliche, zu dem wir nunmehr gelangt ſind, wird indeſſen auf edlere Weiſe noch ausgedrückt durch die Reimform. Wenn die komiſche Darſtellung überhaupt ihren Charakter einerſeits dadurch vornehmlich gewinnt, daß in ihr die Harmonie der Verhältniſſe nach verſchiedenen Richtungen hin zum Theil aufgehoben wird: ſo entſteht dieſes hier zunächſt durch eines ſcharf contraſtirenden Abſtand der gereimten Vorſtellungen, wie etwa in dem nachſtehenden Sinngedichte:

Der moderne Kirchencomponiſt.

Mich hört mein Gott gewiß, und hilft mir aus in Nöthen:
Wie oft flieh' ich zu ihm — mit Pauken und Trompeten.

Trefflich benutzt iſt ſolcher Contraſt der Reimklänge noch in dem ironiſchen Bericht des Mephiſtopheles über den Menſchen, und über das dieſem zu Theil gewordene göttlichſte Geſchenk:

Er nennt's Vernunft, und braucht's allein,
Nur thieriſcher als jedes Thier zu ſein.
Er ſcheint mir, mit Verlaub von Ew. Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Cicaden,
Die immer fliegt, und immer ſpringt,
Und gleich im Gras ihr Liedchen ſingt;
Und läg' er nur noch immer in dem Graſe! —
In jeden Quark begräbt er ſeine Naſe. Göthe.

Von ſpaßhafter Wirkung iſt es auch, wenn der Reim fortgeſetzt auf untergeordnete und wenig bedeutende Wörter

fällt, die sich dadurch mit gewichtiger Anmaßung hervordrängen; ferner, wenn, zwar schon minder edel, die Reimtöne schielen, wie etwa in den Wörtern „Schild, Geld — Hahn, Sohn;“ oder wenn in dem Bau der Gleichklänge überhaupt irgend eine an sich unerlaubte Sperrung statt findet, wie z. B.:

Hier liegt ein Glockengießer,
Geübt im Gießen hieß er,
Goß täglich Gerst- und Roggen-Wein
Nur quartweis' in sich selbst hinein:
So stark als Vielgenießer
Gar früh der fleißge Gießer.

Eine komische Wirkung wird ferner hervorgebracht durch das Reimspiel mit fremdartigen oder gar aus anderen Sprachen entlehnten Wörtern [180]), wie z. B. in Bürgers Europa, Langbeins Abentheuer der Herren Schwolke und Bakel, in Göthe's versus memoriales, und auch in dessen folgendem Sinngedicht:

Zeichen der Zeit.

Hör auf die Worte harum horum:
Ex tenui spes seculorum.
Willst du die harum horum kennen,
Jetzt werden sie dir sich selber nennen.

Im scherzhaften Styl darf auch wohl der Reim die Wörter zerschneiden, und deren Rest auf den folgenden Vers übertragen, wie z. B.:

Gesättigt neigt dem Herrn Pasteri
sein Glas der dicke Consistori-
alrath, u. s. w. Voß.

Gereimte Hexameter oder auch andere antike Versmaaße wirken auf den Sinn etwa wie ein absichtlicher Anachro-

180) A. W. Schlegel jedoch weiss auch im edlen Styl durch fremdartige tonvolle Reimwörter, wie „Aurora, Flora“ etc., den Wohllaut seiner Dichtungen hin und wieder sehr zu erhöhen. S. z. B. dessen schöne Idylle „Nicon und Heliodora.“

nismus, der in der Burleske einen griechischen Heros mit Hitze auf dem Pianoforte fantasiren läßt. Zu den letzten Mitteln des Komischen und Lächerlichen in der Reimkunst gehören endlich Wendungen und Ausdrücke der niederen Volkssprache; Wörter, die nur durch besonderen Dialekt zum Gleichklange werden; und endlich, schlechthin in das Possenhafte übergehend, Reimwörter von durchaus fehlerhafter Aussprache und Betonung, wie z. B.: „so weit hin nach Amerika, enteilst du nun Friederika;" oder ärger noch:

Todt sind deine Aeltervöter,
O du armer Enterbeter!

* * *

Der sogenannte Knittelvers der Meistersänger — der seinen Namen wohl hauptsächlich dem regellos holpernden Rhythmus [181]) so vieler darin verfertigter schlechter Gesänge verdankt — wird jetzt, mit seinen Schlag auf Schlag stets einfallenden, größtentheils männlichen Reimen, auch in der Regel nur komisch gebraucht; und gewinnt hier, z. B. in scherzhaften Fabeln, naiven Geschichtchen, Schwänken und Possen, etwa wie die launigen Darstellungen eines Hans Sachs, einen höchst bezeichnenden Ausdruck.

Nachdem nunmehr das Aesthetische des Reimes in Form und Bedeutung nach allen Richtungen hin im Allgemeinen untersucht ist: so gehen wir sofort über zu dessen besonderer Anwendung als strophisches Princip, und kommen hier zunächst zur zweiversigen Stanze, die sich dem eben erwähnten Knittelverse natürlich anreiht. Edler zwar als dieser in geregelter rhythmischer Form, behält dieselbe, da hier gar keine künstliche Reimverschlingung möglich ist, doch dessen ermüdendes Pochen mit dem Gleichklang; daher ist in

181) Der Knittelvers besteht aus vierfüssigen Jamben oder Trochäen, mit willkührlich unterlaufenden Dactylen. Das stete Gehämmer seiner Reime ermüdet leicht das Ohr; doch war derselbe in früheren Zeiten so beliebt, dass im XV. Jahrhundert selbst der erhabene Schwung von Salomon's hohem Liede also übertragen ward in deutsche Verse, S. Herder's Lieder der Liebe S. 157.

solcher Einförmigkeit die zweigliedrige Reimstrophe höchstens nur geeignet für einfache kürzere Erzählungen. So wendet denn auch Uhland in seinem allerliebsten Geschichtchen vom weißen Hirsch, nur mit dem Zusatz einiger bedeutsamer Klangwörter, dieselbe sehr zweckgemäß an; und auch die folgende Romanze hat also ihre passende Form gewonnen:

Wer tritt so heimlich und dreist dorthin
Zur schönen stattlichen Kaiserin?

Es ist ein junger Rittersmann,
Er steht sie leis' um Minnesold an.

Wie wagt er das im erleuchteten Saal?
Sie ist ja seines Kaisers Gemahl! — u. s. w.

L. Robert.

Die dreizeilige Reimstrophe läßt folgende Stellungen des Gleichklangs zu: entweder es herrscht nur ein dreifacher Reim, welcher also die Form „a a a" erzeugt; oder es kommt ein anderer Ton hinzu, welcher besonders zweierlei Stellungen haben kann, nehmlich „a a b" oder „a b a." Die folgenden Beispiele zeigen deutlich die verschiedene Natur dieser Formen:

Wohl hattest Du mir Blumen einst versprochen,
Vergebens aber harrt' ich Jahr und Wochen,
Doch keine Blume kam, die Du versprochen.

Jetzt, wo im Frühling wieder mit Entzücken,
Die Blumenengel diese Erde schmücken,
Muß ich auf Deinem Hügel sie erblicken.

Und seufzen weil mein Herz im Gram gebrochen:
Wer schickt mir dieses Pfand nach Jahr und Wochen!
Sind dieß die Blumen, die Du mir versprochen?

J. Falk.

Das Treffende dieser Form für solche sanfteren von einem einzigen Gefühl nur beseelten Ergüsse, springt in die Augen; derselbe Sänger, so wie auch Bouterwek und andere, haben daher mehrfach einen passenden Gebrauch gemacht

von dieſer Stanze. Wird deren letzter Vers verkürzt, ſo tritt der ſtrophiſche Schlußfall lebendiger hervor, und das Ganze erhält dadurch einen belebteren Charakter; z. B.:

Ich zieh' hinaus in alle Welt,
Nach dem, was Jedermann gefällt,
Nach — Geld!

Ich poche dreiſt an jede Thür,
Und bettle dort, und bettle hier, —
Wofür?

O! nicht für mich, — zu Wittwen-Brod,
Zum Männer-Labetrunk, in Noth —
Und Tod, — u. ſ. w.

Franz Elsholz.

Die zweite Form „a a b“ iſt minder im Gebrauch; am Beſten eignet ſie ſich für kürzere ſehr belebte epiſche Dichtungen, wie etwa die folgende:

Es wüthet der Sturm mit entſetzlicher Macht,
Die Windmühl' ſchwankt, das Gebälk erkracht;
Hilf, Himmel, erbarme dich unſer!

Der Meiſter iſt nicht, der alte, zur Hand,
Er ſteht an der Felswand ſchwindlichem Rand.
Hilf, Himmel, erbarme dich unſer! — u. ſ. w.

Chamiſſo.

Die dritte Reimſtellung giebt in fortlaufender Verſchlingung, bei fünffüßig jambiſchem Maaße, die Form der italiäniſchen Terzine [182]) nach folgendem Schema: „a b a — b c b — c d c“ u. ſ. w.; den Schluß endlich macht, während mit jeder Terzine ein Gedanke ſich enden muß, ein Doppelreim, nehmlich „d e d e.“ Solcher Geſtalt läuft die Terzine ins Unbegränzte fort, und gewinnt durch dieſe Ausdehnung, und durch ihr ruhiges Gleichmaaß etwas groß-

182) In früheren Zeiten hiess die terza rima, auch Serventese.

d. V.

artig Erhabenes: dahet hat denn Dante auch durch sie Erde und Hölle und Himmel wie mit magischer Kette umschlungen, und zu einem colossalen Ganzen verbunden; und Kannegießer und Streckfuß haben in unserer alles vermögenden Sprache das riesige Dichterwerk hingestellt in gleicher Form. Die Hauptbestandtheile desselben sind episch-didaktisch; und beiden Dichtungsarten entspricht, nach der steten Folge der Begebenheiten und der auseinander sich stets neu erzeugenden Ideen, vollkommen die Terzine: Bernhardi vergleicht sie nicht unschicklich dem didaktischen Herameter, oder eigentlich dem didaktischen Distichon. In ihrer Reimverschlingung liegt aber auch zugleich noch etwas Wunderbares und geheimnißvoll Andeutendes, und so eignet sie denn, ihrem Gesammtcharakter nach, sich für das tief Feierliche und Mysteriöse, für Weissagungen und Gesichte, zu Erzählungen von großem Ernst und hohem Sinn, und auch wohl zur würdig mahnenden Satyre. Für kleinere lyrisch-didaktische Stücke selbst ist die Terzine noch von eindringlicher Wirkung, wie sie denn auch im Deutschen am meisten benutzt worden ist, unter andern in folgendem Beispiel:

Die Welt giebt nur zurück, was ihr geliehen.
Aus eigner Tiefe muß sich Nahrung saugen,
Die Seele kann sich selber nicht entfliehen;
Und wandte einmal sie auf sich die Augen,
So will sie ewig sich in sich verzehren,
Und nie zu einer flücht'gen Freude taugen.
Gesänge klagend wird den Schmerz sie mehren,
Bis alle Kräft' in ew'gen Schlummer sinken,
Dann muß sie auch die Freud' am Schmerz entbehren.
Fr. Schlegel 183).

Das Quartett oder die vierzeilige Strophe, gewöhnlich zwei Doppelreime enthaltend, hat besonders zwei Hauptformen, die Gleichklänge zu ordnen, nehmlich „a b ab"

183) Im Klaggesang am Grabe eines Jünglings. S. auch dessen Ruf an die Deutschen, zum Anfange des neuen Jahrhunderts; A. W. Schlegels Prometheus u. s. w.

oder „a b b á," wobei noch zu erinnern iſt, daß durch männliche und weibliche Reime für ſich, oder durch deren zwiefache Verſchränkung, je nachdem nehmlich die eine oder die andere Art beginnt, eine nicht bedeutungsloſe Variation möglich wird. Die erſte Reimſtellung nun iſt ſo alltäglich, daß ſie — wie etwa der Zweivierteltakt der Muſik, oder wie der Jambus der deutſchen Verskunſt — überall gehört wird, wo nur einzelne poetiſche Blümlein Form gewinnen mögen; und ſo wird denn, in ſolchen mannigfachſten und zahlloſen Verſuchen, ihr ohnehin wenig hervortretender Charakter durchaus verdunkelt: das Weſen dieſes Reimbaues beutet indeſſen auf einfache Natürlichkeit und Gleichmaaß der muſikaliſchen Bewegung, und daher iſt überall, wo dieſes dem Geiſte der Dichtung entſpricht, derſelbe, des häufigen Gebrauches ungeachtet, an ſeinem rechten Ort. In genauerer Anſicht bildet indeſſen die Form „a b a b" an ſich keine eigentliche Strophe, indem dabei kein muſikaliſcher Schlußfall vernehmlich wird; der Sinn allein begränzt hier dieſelbe gewöhnlich nur als poetiſche Periode. Ungleich bedeutſamer iſt daher die Form „abba," die mit dem genauer bemerkten muſikaliſchen Schluß zugleich einen deutlichen Charakter des Umſchließens und der Innigkeit gewinnt, daher ſie in dieſem liebenden Umfaſſen mit recht die Grundform bildet in den beiden Quartetten des zärtlichen Sonett's.

Das Quintett, oder die fünfzeilige Reimſtrophe, beſteht entweder aus einem dreifachen und einem zweifachen Gleichklang, oder aus zweien Doppelreimen und einem reimloſen Verſe: beide Formen laſſen vielfache Verſchränkungen zu, die, mehr oder minder muſikaliſch, auch in verſchiedenem Grade dem erregteren Charakter entſprechen, welcher dieſer ungleichen Zahl, in ſo fern ſie als Maaß einer Bewegung hervortritt, natürlich eigen iſt. Die ſchönſten Reimſtellungen ſolcher Stanzen ſind: „a b b a b — a b a b c" oder auch a b b a c[184]). Die letzten Formen mit dem reimloſen

184) Beiſpiele für die verſchiedenen Formen der fünf-

Schluſſe tönen gewöhnlich am Angenehmſten; bei den Meiſterſängern galt ein ſolcher verlorener Endvers nicht mit Unrecht als eine ganz beſondere Schönheit, und wurde, bedeutſam genug, belegt mit dem Namen einer Waiſe. Wenn eine der erſten Zeilen ſich in der Strophe nochmals wörtlich wiederholt, ſo entſteht, hier ſchicklich zu erwähnen, der ſogenannte Schaltvers, der, theils durch ſeinen Inhalt, theils durch den Anklang des reichen Reimes von treffender Wirkung ſein kann, wie z. B.:

An meines Vaters Hügel,
Da ſteht ein ſchöner Baum:
Gern ſingt das Waldgefügel
An meines Vaters Hügel,
Und ſingt mir manchen Traum.

Bisweilen greifen die Reime in ſolchen kürzeren Strophen von ungleicher Zahl auch bedeutſam hinüber in die folgende Stanze, welches unter Andern aus mancherlei muſikaliſchen Gründen ganz beſonders zweckmäßig geſchieht in folgender Arie:

Ihr weichgeſchaffnen Seelen,
Ihr könnt nicht lange fehlen,
Bald höret euer Ohr
Das ſtrafende Gewiſſen,
Bald weint aus euch der Schmerz!—

Ihr thränenloſen Sünder, bebet,
Einſt, mitten unter Roſen, hebet
Die Reu den Schlangenkamm empor,
Und fällt mit unheilbaren Biſſen
Dem Frevler an das Herz.

Ramler.

Das Sextett oder die ſechszeilige Reimſtrophe, nächſt dem Quartett die gewöhnlichſte, und folglich in vielfachſter Anwen-

---

zeiligen Reimſtrophe finden ſich mehrfach bei Schiller, Bürger, Stolberg, Pfeffel, C. Hahn und vielen Anderen.
d. V.

dung eben so charakterlos gewordene Form, hat, als wirklich musikalische Stanze, besonders drei Grundformen, nehmlich:

a a b c c b
a b a b c c
a b b a c c.

Die erste Reimstellung ist vielleicht die bedeutsamste sich am Besten musikalisch abrundende des Sextett's; die beiden anderen Bildungen sind indessen üblicher, und thun auch, in belebteren Rhythmen, und mit dem männlichen Doppelreim zu Ende, noch eine gute Wirkung. Wenn indessen diese Form, gleich der Ottaverime, fünffüßig jambisch und mit weiblichen Endversen gebraucht wird; so gewinnt ein so gewichtig sich abschließender Tonfall in der vordern Vierzahl der Verse kein genügendes Gegenbild; das feine Ohr vernimmt in der folgenden Stanze bald ein gewisses Mißverhältniß:

Jüngst sah ich eine Ros' im Garten prangen,
Es war der Rosen holde Gärtnerin;
Ach, da erwuchs mir sehnendes Verlangen,
Zur Blume zog's mit Zauberband mich hin:
O Rosa! laß die zarten Schwesterrosen,
Wir wollen unter Rosen traulich kosen.

Eine eigene den Italiänern nachgebildete sechszeilige Strophe ist die Sestine. Sechs Hauptwörter stehen hier am Schluß der Verse, und kehren an solcher Stelle in den folgenden Strophen dergestalt wieder, daß das Schlußwort der einen Stanze stets auch der Anfang der Folgenden sein muß. Diese zwängende Fessel nun wird also in sechs, zwölf oder achtzehn Strophen fortgeführt, bis endlich drei Verse nur das sogenannte Envoi bilden, in denen die sechs Schlußwörter, je zwei und zwei in der Mitte und zu Ende, noch einmal enthalten sind. Das Nähere der noch wiederum ganz genau bestimmten Folge der Wiederholung [185]) selbst,

185) Wenn Bernhardi a. a. O. p. 431 meint, dass die Endwörter innerhalb der Strophe eine willkührliche Anord-

zeigt deutlich das folgende nach den Musterseſtinen des Petrarca entworfene Schema dieſes lyriſchen Wörterſpiels:

Erſte Strophe:		a b c d e f.
Zweite	— :	f a e b d c.
Dritte	— :	c f d a b e.
Vierte	— :	e c b f a d.
Fünfte	— :	d e a c f b.
Sechste	— :	b d f e c a.
Envoi [186]):	1. Vers:	a b.
	2. — :	c d.
	3. — :	e f.

Bernhardi ſagt: „man kann die Seſtinen als Stanzen mit „reichen Reimen anſehen, und nach denen Bedingungen, „die wir oben aufgeſtellt, und unter welchen wir die rei„chen Reime für zuläſſig, und für ſchön erklärten, müßte „die Seſtine als ſtrophiſches Gedicht aus reichen Reimen „beſtehend, eine ſehr nachdrückliche und intereſſante Ideen„reihe enthalten, welche der Darſteller unter vielen und ver„ſchiedenen Formen vor die Augen treten, und anſchauen „laſſen will. Und ſo iſt es in der That. — Das Selt„ſame, welches die Seſtine durch ihre Conſtruction erhält, „iſt: daß ſich eigentlich nicht einzelne Verſe, ſondern ganze „Stanzen reich reimen. — Das Envoi faßt die darge„ſtellte Ideenreihe noch einmal auf, um durch Zuſammen„drängung der Hauptempfindung die Seele deſto gewalt„ſamer zu erſchüttern. Zu gleicher Zeit verkürzt es die „Strophe und deutet das Ende des ganzen lyriſchen Ge-

nung haben, ſo iſt ihm hier das ſehr beſtimmte Geſetz entgangen, nach welchem in jeder Strophe ſtets der zweite Vers mit dem erſten der Vorigen, der dritte aber mit dem fünften, der vierte mit dem zweiten, der fünfte mit dem vierten, und der ſechſte endlich mit dem dritten gleich ſein müſſen: das obige Schema erläutert deutlicher dieſe eigenſinnige Beſtimmung.

d. V.

186) Die obige Form des Refrains iſt der eigentlichen Vorſchrift entſprechend; jedoch findet hier bei den italiäni-

„dichts an“ [187]). So geiſtreich nun auch dieſe Entwickelung die allgemeinere Natur der Seſtine hinſtellt, ſo können wir dieſer, auf dem Standpunkt einer mehr abgeſchloſſenen Beſonderheit, doch nicht das Wort reden: deutſche Tiefe des Gefühls und der poetiſchen Ideen lehnt ſich natürlich auf gegen eine ſo beengende Form, bei welcher der Effekt zuletzt doch beſonders nur erreicht wird durch die Beſiegung der techniſchen Schwierigkeit. Ein lyriſches Wörterſpiel nannten wir vorhin die künſtliche Seſtine, und mit ſolcher Bezeichnung glauben wir das Untergeordnete ihrer Natur für die deutſche Dichtkunſt genugſam bezeichnet zu haben. Zum Belege folgt hier eine Original-Seſtine, welche zugleich als formelles Beiſpiel allen den vorhin aufgeführten Beſtimmungen vollkommen entſpricht:

Was todt noch ſchlummert in dem dunklen Grabe,
Erwachet lebend einſt zu hellem Lichte;
Was in dem Schooße ohn' Geſtalt und Farben
Einſt träge ruhte, wird durch Düft' und Töne
Gemach erſchwingen höchſte Luſt im Leben,
Und kühn erringen lang erſehnte Liebe.

Doch oftmals findet auch die treuſte Liebe
Des Glückes Treue wahrhaft erſt im Grabe.
Den Tod nur ſah'n die Liebenden im Leben,
Und grauſe Finſterniß im Sonnenlichte.
Sie hörten nicht des Lebens zarte Töne,
Erblickten nicht ſein reges Spiel der Farben.

Im Schooß der Berge ſchlummern ſtill die Farben,
Daraus weckt ſie zur Sonn' die alte Liebe.
Doch in den Farben wohnen keine Töne,
Und dumpfes Schweigen waltet wie im Grabe.
Der Farben Strebung nur nach klarem Lichte,
Umgießt mit todtem Glanz das todte Leben.

ſchen Dichtern ſchon grössere Freiheit ſtatt, und der Form wird allenfalls ſchon genügt, wenn nur drei der beſimmten Wörter wenigſtens den Schluss der drei Verse bilden.
d. V.

187) a. a. O. S. 432.

Ein schöner Schmuck schoch glänzt schon im Leben.
Die Wiesen schmückt die Blum' in allen Farben.
Und wie sie glüht empor zum Sonnenlichte,
Dankopfer duftend kindlich feel'ger Liebe,
Kehrt sie, wo oft die Liebe wohnt, zum Grabe,
Und blüht darauf, als sprächʼ sie Klagetöne.

Nun rauschen auch des Lebens zarte Töne,
Dem Farbenstrome gleich, durchs bunte Leben.
Das Schweigen waltet nicht mehr wie im Grabe,
Es wandeln sich zu Tönen alle Farben.
Vollbracht die Offenbarungen der Liebe,
Dem Leben Reiz, wie Nacht die Sternenlichte!

Es strahlt ein ew'ger Tag im klaren Lichte,
Es klingen alle Sphären, rauschen Töne,
Des Lichtes Glanz, der Töne Klang wird Liebe,
Nach der mit Inbrunst schmachtet alles Leben.
So steigt, verklärt von Tönen und von Farben,
Ein Paradies voll Lieb' aus dunklem Grabe.

Im Grab bei der Geliebten wohnt das Lichte.
Der Blume Farben drauf sind Harfentöne,
Die singen: Quell des Lebens ist die Liebe.

Fr. Mann.

Wenn im deutschen Drama die Form der Sestine gar noch, wie zunächst im Lacrimas, benutzt wird für den lyrischen Monolog: so bedarf, nach allem bereits Gesagten über den deutschen Bühnenvers, solcher Mißgriff hier keiner weiteren Erörterung.

Das Septett oder die siebenzeilige Stanze läßt, durch zwei- oder dreifache Reime, wie auch wiederum durch einen verwaisten Vers, die höchste Mannigfaltigkeit der Bildung zu, und verleiht dadurch ihrem ächt musikalischen Bau zugleich noch eine vielfach charakteristische Färbung; weshalb denn auch diese Form im häufigsten Gebrauche ist, sowohl bei den Minnesängern als auch bei neueren Dichtern, und besonders bei Göthe und Schlegel. Eine der schönsten dieser strophischen Bildungen, theils wegen des eindringlichen Schlußfalls, wie auch wegen des klar hervortretenden Cha-

rakters einer großartigeren Erregtheit, iſt die Form „a b a b c c b,“ welcher das folgende Beiſpiel entſpricht:

Bricht das arme Herz noch immer
Unter fremdem Himmel nicht?
Kommt der Hoffnung bleicher Schimmer
Immer mir noch zu Geſicht?
Kann ich wohl noch Rückkehr wähnen?
Strommweiſ' ſtürzen meine Thränen,
Bis mein Herz in Kummer bricht.

Könnt ich dir die Myrthe zeigen
Und der Ceder dunkles Haar!
Führen dich zum frohen Reigen
Der geſchwiſterlichen Schaar!
Säh'ſt du im geſtickten Kleide,
Stolz im köſtlichen Geſchmeide,
Deine Freundinn, wie ſie war.

Novalis.

Aus ſiebenzeiligen Stanzen beſtehen auch die italiäniſchen Diſteſen, ein der Seſtine verwandtes lyriſches Spiel, in dem die erſten Verſe durch alle Stanzen hindurch ſich ſtets wieder mit den folgenden erſten Zeilen reimen; dieſe Künſtelei iſt indeſſen gleichfalls dem Geiſte deutſcher Dichtung keinesweges angemeſſen.

Die achtzeilige Reimſtrophe hat einen ſeltenen Reichthum der Formen, den wir jedoch an dieſer Stelle unerörtert laſſen, um ausführlicher reden zu können von der italiäniſchen Ottaverime, die auch für die deutſche Verskunſt zugleich eine ſo große Bedeutſamkeit gewonnen hat. Die älteſte achtzeilige Strophe der Italiäner iſt die Siciliane, welche indeſſen ohne höhere muſikaliſche Schönheit nur aus vier Doppelreimen beſtand in der einfachſten Reimſtellung „ab ab ab ab“ [188]). Das Beſondere der Ottaverime indeſſen beruht, bei eilfſylbig jambiſchem Versmaaß, auf der

188) Vergl. Fernow, von der ital. Dichtkunſt; im zweiten Theil der ital. Sprachl. S. 327.

Verſchlingung zweier Tripelreime und eines Doppelreimes zu einem melodiſchen Ganzen mit vernehmlichem Schlußfall; alle möglichen Varianten, die dieſe Grundbeſtandtheile enthalten, gehören natürlich in den Kreis der Stanze. Deren gewöhnlichſte Reimſtellung iſt „a b a b a b c c;“ wie in dem folgenden Beiſpiel, das zugleich, da die Italiäner den männlichen Reim nicht beſitzen, ganz genau der fremden Grundform entſpricht:

Wie nächtlich ungeſtüm die Wellen wogen,
Bald ſchwellend liebevoll zum Sternenkranze,
Bald ſinken zu der Tiefe hingezogen,
Sehnſüchtig flutend in dem Wechſeltanze,
Bis Morgenroth emporſteigt aus den Wogen
Noch feucht in blumenlichtrem Thränenglanze:
So ſteigen hier der Dichtkunſt hohe Strahlen
Aus tiefer Sehnſucht Meer und Wonnequalen.

Fr. Schlegel.

Dieſen vollendeten ſtrophiſchen Bau gebrauchte Boccaccio zuerſt in ſeiner Teſeide; und mit Pulci's Morgante maggiore wurde ſeit dem fünfzehnten Jahrhundert derſelbe die herrſchende epiſche Versart der Italiäner. Arioſt bildete darauf die natürlichſten, Taſſo die künſtlichſten Ottaverimen; am berühmteſten indeſſen ſind wegen ihrer hohen Schönheit die lyriſch gebrauchten Stanzen des Angelo Poliziano. Die deutſche Sprache hat ſehr frühe ſchon zu dieſer ewigen Form ſchönen Reimbaues hingeſtrebt, wie die folgende Strophe es deutlich bekundet:

Si iſt z'allen Ziten ein Wib wol erkant,
Schoner Geberde mit zuhten Gemeit,
Se das ir Leb in dem Riche umbegant;
Als der Mane wol vorre über Lant,
Luhtet des Nahtes wol liht und breit,
Se das ir Schin al die Welt umbevant;
Als iſt mit Gaete umbevangen die Schone,
Des man ir gibt, ſi iſt aller Wibe ein Krone.

Heinrich von Morunge.

Diese alte Stanze aus einer genau in der gleichen Form durchgeführten Dichtung [189]) steht der Ottaverime ungleich näher, als die ersten neueren Versuche der Art in den Dichtungen Wielands. Geregelter als hier, wiewohl immer noch sehr frei, sind schon Schiller's Oktaven in den Uebertragungen aus dem Virgil: erst die gelungenen Uebersetzungen der italiänischen Dichterwerke durch Gries brachen besonders der correkten Form die Bahn, welche, nachdem Göthe auch hier wiederum Treffliches geleistet hatte, vornehmlich eine größere Vollendung erreichten in den epischen Dichtungen von Ernst Schulz. Die Stanzen desselben gewinnen, bei größester nur leider nicht immer sorgsam durchgeführter Reinheit, öfters eine wunderbare Leichtigkeit und Anmuth, so heißt es unter Andern von dem Sänger Alpino;

Denn als er jüngst im hellen Sonnenbade
Schon manche Stund' auf freiem Pfade ging,
Und freundlich jetzt an jenes Baches Rande
Der kühle Hain den Schmachtenden umfing;
Da sagte jenseits grün' am bunten Strande
Klotilde sich mit einem Schmetterling.
Wohl mochte jetzt das zarte Kind nicht meinen,
Als sie ihn sing, sie sange zwei für einen.

In diesem gelungenen Beispiel nun erscheint zugleich die Ottaverime nationalisirt durch die Einmischung des dem Geiste unserer Sprache so entsprechenden männlichen Reimes [190]); mit diesem aber gewinnt durch verschiedene Versetzung desselben die musikalische Form der deutschen Stanze eine neue und vielfache Färbung, wie zunächst in folgen-

189) S. Manasse Th. I. S. 49. — Altfranzösische eigenthümlich geformte achtzeilige Stanzen findet der Kunstforscher in den Gesängen vom Castellan von Couci, bei la Borde l. c. T. II. p. 260.

190) Die deutsche Stanze muß also wiederum aufgefaßt werden als eine selbstständige Schöpfung, die neue eigenthümliche Schönheiten an die Stelle des unnachahmlichen Zaubers setzt, den die italiänische Sprache entfaltet in der Ottaverime. S. üb. diese besonders Fernow S. 828.

der umgekehrter Stellung des harten und weichen Gleichklangs:

Terpsichore will zarten Schönheitsinn
Und höchsten Zauber in das Daſein weben;
Des Rhythmus allgewalt'ge Herrscherin,
Gehorcht ihr rings das vielbewegte Leben;
Sie führt die Kunst zum höchsten Ziele hin,
Sich zum Gesetz der Charis zu erheben:
Durch ihre Macht strahlt rings der Anmuth Schein,
Ein lieblich All von Reizen wird das Seyn.

Anders noch wiederum tönt diese Form — deren männliche Kraft hier übrigens, als absichtlich gewähltes Beispiel, dem zarten Inhalt nicht entspricht — wenn sie, wie gewöhnlich, am Schluß in weiblichen Gleichklängen ausklingt; es können aber diese auch ganz und gar ausgeschlossen werden, in so fern nehmlich, wie in der folgenden Schilderung, der Charakter es bedingt:

Am Ausgang gähnt' ein Thor von einem Schacht;
Ich trat mit Graun zur dunklen Kluft hinab.
Dort war des Todes Reich, und hier der Nacht,
Ich fühlte mich begraben vor dem Grab.
Hier hatte nie ein Sonnenstrahl gelacht;
Mein Auge war in meinem Wanderstab.
Und an den Wänden rings vom Erdengang
Dröhnt' geisterhaft der Tritte Wiederklang.

In erregteren Momenten ist aber auch bloß durch größere Verschränkung der Tripelreime eine charakteristische Wirkung hervorzubringen, so gewinnt dadurch die folgende Stanze zum Beispiel eine schöne Bedeutsamkeit:

Das Veilchen, das der Morgen erst geboren,
Ist schon verblüht, eh' noch der Abend sinkt,
Die Rose, die mit Purpurglanz geschmückt,
Zum Liebling sich der holde Lenz erkoren,
Hat oft den Schmuck der Blätter schon verloren
Eh' sich der Tag zum zweitenmal verjüngt;
Urplötzlich kann die goldne Frucht der Zeiten,
Der Gärten Pracht Ein Augenblick zerstören.

Eben so statthaft wie diese Form „abbaabcc," und vielleicht schöner noch, ist die Reimstellung „ababbacc:" eintöniger dagegen klingen schon die Stanzen „aabbabcc" — aabbacc;" bis endlich dieselben Bestandtheile der beiden Tripelreime und des Doppelreimes, mit Aufhebung des charakteristischen Schlußfalls, übergehen können in die fremdartige bei den Minnesängern vorkommende Form „aaa cbbbc." Diese charakteristische Mannigfaltigkeit des inneren Baues erscheint höchst willkommen bei dem vielseitigen Gebrauch, der von der Stanze ihrem Wesen nach gemacht werden kann. Zunächst hat ihr gleichmäßiger Fortschritt in seinen dreifachen Reimen eine gewisse aufmerksame Säumniß und Umständlichkeit, welche zum Detail der Erzählung vortrefflich paßt; zugleich aber liegt in den schön verschränkten Gleichklängen bis hin zum Schlußfall eine bunte Harmonie, die eben dem musikalischen Zauber des romantischen Epos besonders entspricht; und da die Stanze zugleich eben so wenig ermüdet, als das erzählende Versmaaß der Alten: so ist ihr sicher nicht unpassend der Name des romantischen Hexameters gegeben worden. Nicht aber nur der erzählenden Dichtungsgattung gehört die Ottaverime; sie wird auch mit Recht für lyrische Zwecke gebraucht: nur darf die Empfindung hier freilich nicht stürmisch sein, sie muß vielmehr jenen früher schon erwähnten klaren, und mehr geistigen Vernunftcharakter athmen. Bernhardi meint, daß die feinen durch den verschiedenen Gebrauch der Stanze bewirkten Unterschiede ihrer Form nur dem geübten Ohr und dem regeren Sinne fühlbar seien, und daß sich dieselben vielleicht kaum in Worten darstellen lassen[191]: wir glauben jedoch, in der Behandlung dieser herrlichen Strophe als ein wirklich deutsches Eigenthum, manches der Art bereits zu klarer Anschauung gebracht zu haben, und fügen nur noch hinzu, daß der lyrischen, und in's Besondere der erotischen Stanze schicklich die angestammte Form des durch-

191) a. a. O. S. 426.

gehenden weiblichen Reimes zurückgegeben werde. Zu näherer Versinnlichung seiner charakteristischen Wirkung in besonderen Fällen theilen wir hier noch einige Stanzen aus einer früher schon, als im Musikalischen der Sprache höchst gelungen erwähnten Idylle mit, die zugleich durch die Verschlingung der Schlußverse mit dem Anfang der folgenden Strophen eine wahrhaft hinreißende Innigkeit gewinnt:

Der Abend senkt sich löthend auf die Fluren,
Des Tag's Getümmel schwindet in die Ferne,
Die ganze Schaar ermüdeter Naturen
Vernimmt den heilen Wink zum Ruhen gerne.
Nur, wie der wachsame Pilot Arcturen,
So folgt der Liebende dem Abendsterne,
Der ihn, als strahlte durch die Nacht Aurora,
Entgegen führet seiner Helleborn.

Entgegen führet seiner Helleborn
Den trauten Riton Hoffnung und Verlangen.
Sie naht sich ihm, erröthend wie Aurora,
Vom Thaue banger Schaam beperlt die Wangen.
Es schließt sich nickend jedes Kind der Flora,
Doch duftender und voller aufgegangen
Entfaltet ihren Reich der Liebe Blume,
Du stille Nacht, in deinem Heiligthume.

A. W. Schlegel.

Schiller betrachtet gleichsam die Gesammtnatur der Octave erotisch, wenn er im Allgemeinen von derselben sagt:

Stanze, dich schuf die Liebe, die zärtlich schmachtende — dreimal
Fliehest du schamhaft und kehrst, dreimal verlangend zurück.

Auch im Drama entspricht die Octave sehr wohl gewissen gehaltneren lyrischen Stimmungen; so wie indessen die innere Erregtheit wächst, so muß diese Form nothwendig zurücktreten, wie dieses unter Andern sehr passend und bedeutsam geschieht in Schiller's bekanntem Monologe der Jungfrau von Orleans. Wenn die Stanzen, nach einzelnen Versen zertheilt, zur dialogischen Form werden, so setzt dieses einen gleichartigen psychischen Zustand der redenden Personen voraus; in Körner's Dramen sind solche getheilte

Octaven einigemal angewendet mit charakteristischer Wirkung; im Allgemeinen jedoch ist große Vorsicht und Sparsamkeit zu empfehlen im Gebrauch solcher lyrischen Duette der Sprachmusik. — Für alle Dichtungsgattungen also eignet nach diesem Allen die Stanze sich, denn ihr ebenmäßiger Fortschritt ist, nach dessen verschiedener Behandlung, von stolzer Ruhe und großartigem Pomp bis zu zartester Anmuth und lieblichem Schmeicheln, jedes Ausdrucks fähig. Selbst dem Launigen und Komischen endlich muß, wenn auch in Rhythmus und Reim anders gemodelt, die Grundform der Octave noch dienen, wie zum Schluß das folgende Beispiel es bekundet:

Ein Jeder will meistern und züchtigen,
Ein Jeder die Andern belehren;
Sich selber mag keiner berichtigen,
Sich selber mag keiner bekehren:
So wirst Du den Guten und Richtigen
Am Lautesten predigen hören,
Und fruchtlose Bäume nur schüttelte,
Wer mahnend die Irrigten rüttelte.

Dan. Leßmann.

Die None oder neunzeilige Reimstrophe muß, in so fern sie musikalisch gebildet sein soll, der Octave in ihrem Baue möglichst nahe zu kommen suchen; ihre schönsten Formen enthalten daher die folgenden Schemata:

a b a b c b c d d.

a b a b c d c d d.

Beispiele dafür haben Gotter, Carl Dieliz und Andere geliefert; auch enthalten einige früher hier bereits angeführte Strophen von Reinmar und Göthe noch ähnliche Reimverschlingungen der None. Was nun deren Charakter anbetrifft, so bemerken wir hier nur im Allgemeinen: je länger eine Stanze sich fortträgt, desto bedeutender und gewichtiger kündigt dieselbe sich an, desto mehr Gleichmuth und großartige Ruhe soll ihr Inhalt athmen; bei einiger Seichtheit desselben kann indessen die gedehntere Form sehr bald langweilen.

Die Decime oder zehnzeilige Stanze folgt gleichfalls wohl noch der Octave in nachstehender Reimstellung „a b a b c d c d e e“, nach welcher strophischen Form auch unter Andern die männlichen und weiblichen Alexandriner gruppirt sind in Haller's Alpen. Derselbe hat dabei, wie er es selbst in der Vorrede sagt, das Princip beobachtet, daß die Stärke der hier mit jeder Stanze nothwendig auf das Vollständigste abgeschlossenen Gedanken stets gegen das Ende der Strophe steige; und dieses ist gewiß nachahmungswerth für alle solche Bildungen von ungewöhnlicherem Umfang, indem durch den Climax der zum endlichen Ruhepunkt hinstrebenden Ideen, auch zugleich der musikalische Schlußfall der zusammengedrängten Reime lebhafter vor den Sinn tritt. Unter den zahlreichen zehnzeiligen Formen, deren man unter Andern noch mehrere bei Schiller findet, ist indessen die spanische Decime, von vierfüßig trochäischem Versbau, bei Weitem die wichtigste wegen ihrer kunstreichen Bildung; das gewöhnlichste Schema derselben ist:

a b b a a c c d d c.

Damit nun aber diese Strophe nicht in zwei Quintillos zerfalle, die nur ihrer Reimstellung nach in dem folgenden rein antithetischen Verhältniß stehen „a b b a a || c c d d c“: so muß stets mit dem vierten Verse ein Abschnitt des Gedanken eintreten; und diese melodische Cäsur ist, in dem Zwiespalt des ruhenden Sinnes mit dem fortstrebenden Reime, von trefflichster Wirkung. Die nachstehende Decime dient für alles hier darüber Gesagte zu näherem Belag:

In der frohen Tage Mitte,
Da zum Fest die schönsten Damen,
Wie auch Ritter, groß von Namen,
Hier vereint der Kön'gin Bitte;
Da nach feiner Hofessitte
Scharfsinn offen, Liebe leise,
Wandelt durch die edlen Kreise,
Bist du stumm, betrübt und kalt.
Sage mir, durch weß Gewalt
So verwandelt deine Weise? de la Motte Fouqué.

Bei den Spaniern kommen die Decimen nicht allein als lyrische Strophen, sondern auch bei gesteigerter Leidenschaft im Drama vor. Im Deutschen hat der ernstere trochäische Schritt gegen die rasche und lebhafte Weise, in der die schöne Reimkette sich anmuthig leicht hier abwindet, und zu einem melodischen Ganzen abrundet [192]), etwas gewissermaaßen Contrastirendes, welches den Gebrauch der Decime in unserer Sprache mehrfach beschränkt; am meißten eignet hier dieselbe sich wohl für gewisse Gattungen kleinerer romantischer Erzählungen. Wir haben der zehnzeiligen Stanze nur deshalb noch besonders gedacht, um daran zu zeigen, wie das Innere auf mehrfache Weise, durch Steigerungen, Cäsur u. s. w., sich selbst noch gleichsam musikalisch verhält zur vollendeten strophischen Bildung. Geist und Form erscheinen dabei auf das Innigste verwachsen; indem die Gesetze der einen Sphäre hinüber wirken in die andere, erzeugen sie einander gleichsam wechselseitig: mit solcher gewonnenen höchsten Einheit aber des Inneren und Aeußeren der Dichtung hat die Aesthetik der musikalischen Sprachformen abermals ein Capitel derselben genügend abgeschlossen.

Es giebt zwar noch mancherlei Reimstrophen von größerem Umfang, die indessen aus verschiedenen Rücksichten in keine nähere Betrachtung mehr gezogen werden können. Die eilfzeiligen Strophen [193]) in Göthe's Dichtung „der Gott und die Bajadere" und in Körners „Bundeslied" zerfallen z. B. in musikalischer Ansicht, schon des veränderten Rhythmus wegen, durchaus in zwei besondere Theile; sie

192) Andere lyrische Strophen und Reimspiele der Spanier, wie die Coplas, Villancicos, Lyras, Endechas, Seguidillas, die liebliche Canzion, die Verse de arte major u. s. w., sind zum Theil nicht minder bemerkenswerth wegen ihrer musikalischen Structur.

d. V.

193) Der ältere französische chant royal bestand aus fünf eilfzeiligen Strophen in Alexandrinern nach folgender Reimstellung: „ababccddede."

d. V.

bestehen nehmlich aus dem Andante einer Octave, dem allemal ein kurzes aber höchst charakteristisches Rondoletto einer Terzine folgt. Zwölfzeilige zum Theil dem spanischen Duodecimen höchst kunstreich nachgebildete Stanzen haben A. W. Schlegel in seinen Gedichten und Schütz in seinem Lacrimas; bei den Minnesängern aber findet man noch längere die Uebersichtlichkeit als melodisches Ganzes zum Theil schon überschreitende Strophen, die in ihrem Bau verschiedentlich erinnern an die Canzone. Diese lyrische Hauptform der Italiäner ist noch in keiner der Versiehren gehörig entwickelt; nur im Petrarca selbst, oder in einigen genauen deutschen Nachbildungen [194]) kann man ein genügendes Bild von derselben erhalten. Sie hat viel Willkührliches, oder, richtiger gesagt, aus der individuellen Darstellung sich eben nur Ergebendes, wodurch sie also einen äußerst mannigfachen Charakter gewinnt. Die verschiedenen hier vorkommenden langen eilfsylbigen und beschränkteren siebensylbigen Reimverse drücken die Unruhe und den wechselnden Gang der Empfindung sehr gut aus, so wie die, gegen andere Stanzen gerechnet, unverhältnißmäßig lange Strophe den Erguß der Leidenschaft, welcher sich verbreiten und ausströmen will, treffend bezeichnet. Die kürzere, in ihrer Form gewöhnlich aus dem letzten Theil der Strophe entlehnte Endgruppe von Versen bildet eine Art von Envoi, in welchem die dadurch bewirkte musikalische Beruhigung mit dem inneren Schluß der Empfindung zusammenfällt zur vollständigsten ästhetischen Befriedigung. So trefflich nun auch diese Composition hier sich darstellt, so ist es indessen im Allgemeinen unzweckmäßig, dieselbe auf deutschen Boden zu verpflanzen. Wir haben gesehen, daß die höhere Lyrik, als gesteigerte innere Bewegung, in unserer Sprache durch den Rhythmus für sich zu entspre-

194) S. Laube's Auswahl aus Petrarca's Gesängen. (Glogau 1808.) A. W. Schlegels Blumensträusse ital., span. und portug. Poesie; wie auch dessen Eclogen, wo deutsche Original-Canzonen sich finden.

chenderem Ausdruck kommt, als durch die Melodie; und deshalb treten unſere metriſchen Strophen ganz natürlich an die Stelle der kunſtreicheren und umfaſſenderen Reimſtanzen ſolcher Völker, die keinen anderen weſentlichen Ausdruck des erregteren Gefühls haben, als eben die weiteſte Ausbildung des einen ihnen nur vornehmlich zu Theil gewordenen melodiſchen Theils der Sprachmuſik. Reicher als die anmuthsvolle italiſche Lyra iſt die Bardenharfe unſerer Sänger an Saiten und Tönen und Weiſen, und deshalb ſtrömt, aus tieferem deutſchen Herzen, der Drang des Gefühls auch nothwendig hervor in volleren Accorden und vielſeitigeren Wendungen unſerer rhythmiſch-melodiſchen Sprache.

Wie die einzelnen Verſe zu muſikaliſchen Strophen, ſo verbinden auch wiederum mehrere Reimſtanzen ſich zu einer weiteren muſikaliſchen Einheit, wie dieſes zunächſt der Fall iſt in dem Sonett. Daſſelbe beſteht bekanntlich aus zwei vierzeiligen und zwei dreizeiligen durch den Reim folgender Geſtalt verſchlungenen Strophen: „a b b a — a b b a = c d e — c d e;“ oder auch „c d e — e d c.“ Die Terzette erlauben noch vielfache andere Stellungen des Gleichklangs; und ſelbſt in den Quartetten kommen bei Petrarca noch Variationen vor, welche nachzuſehen ſind in anderen die Theorie und Geſchichte des Sonett's ausführlicher behandelnden Schriften [195]). So klein nun der Umfang dieſer lyriſchen Form iſt, ſo erſcheint ſie doch von gefälligſtem Ebenmaaß und von der vortrefflichſten Gegenüberſtellung. Um von der Verszahl anzufangen, ſo ſteht den Quartetten — welche die Melodie ihres Reimfalls oft noch mannigfacher geſtalten durch die Cäſuren „a b | b a — a b | b a“

195) Zwei mit poetiſchem Sinn und umſichtiger Sachkenntniß geſchriebene kleine Abhandlungen über die Theorie und Geſchichte des Sonett's ſtehen vor den hundert Sonetten von E. v. Vaerſt (Breslau 1825), die eine von dieſem, die andere von C. Witte d. Jüng. S. auch noch Pernow S. 778 u. f., und Grotefend S. 228 u. f.

— sehr schön das Terzett entgegen; und daß dieser Gegensatz nicht scheinbar, sondern wirklich sein solle, wird dadurch klar, daß mit dem Eintreten der kürzeren Strophen der Sinn und zugleich auch die Reimkette sich völlig abschließen muß. Es findet also in Wesen und Form ein vollkommen antithetisches Verhältniß statt zwischen den Quartetten und den Terzetten [196]), welche zugleich das Princip des strophischen Schlußfalls zweifach darstellen in der Abnahme der Verse und der Reime, die nehmlich von der schön verschlungenen Vierzahl meistens hinabsinken bis zum gewöhnlichen Doppelreim. Eine so vollendet organisirte Reimweise mußte denn natürlich sich möglichst weit verbreiten. Nicht allein in den angestammten italiänischen oder auch spanischen Hendecasyllaben ertönte dieselbe; die Franzosen paßten ihre männlichen und weiblichen Alexandriner, die Engländer ihre zehnsylbigen Jambics, öfters ungeschickt genug, hinein: unsere Sprache aber machte sich wiederum die zarte Form wahrhaft zu eigen. Die ersten deutschen zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts gedichteten Sonette — von Weckherlin, Opitz, Flemming, A. Gryphius u. s. w. — waren natürlich auch in Alexandrinern; Westermann, Götz und Schiebeler gaben dieser Reimweise nachher verschiedentlich einen anderen Rhythmus, bis endlich Bürger in seinen vortrefflichen trochäischen Sonetten Muster aufstellte von eigenthümlichem männlich zartem Ausdruck solcher Form, während nach ihm A. W. Schlegel die ächt weibliche Anmuth ihres Originals wiedergab in den weich aushallenden eilfsylbigen Jamben. Zwischen diesen beiden entschieden sich aussprechenden Geschlechtsnaturen nun

196) „Da der Gegensatz ein so wesentlicher Theil der Schönheit des Sonetts ist, so giebt es demselben eine grosse Zierde, wenn auch der Gedanke, welcher dargestellt wird, sich in Antithesen spaltet, und da pflegen die Dichter die Quartette zur Aufstellung des Gegensatzes und Widerspruches anzuwenden, in dem ersten Terzett die Auflösung und Aussöhnung vorzubereiten, und in dem letzten die befriedigende Idee selbst aufzustellen.“ Bernhardi, S. 430.

liegen im deutſchen Sonett noch eine Reihe zarter Ueber-gänge durch ein größeres oder geringeres Hervortreten des männlichen Reimes, der, dem Geiſte unſerer Sprache gemäß, ſicher höchſt zweckmäßig iſt, wenn das Sonett etwa einen mehr reflectirenden oder ſelbſt didactiſchen Inhalt hat. Sollen indeſſen im Sonett, ſeiner wahren Natur nach, ſanfte und zärtliche Empfindungen ſich ausdrücken; ſollen die ſtillen Schwärmereien und verhaltenen Seufzer der Liebe darin verhauchen: ſo gebührt demſelben nothwendig durchweg der angeſtammte weibliche Reim. Nach dieſen wenigen Andeutungen über des Sonett's äſthetiſche Sphäre zeigt ſich ſchon deutlich, daß ein ſo ſeelenvolles harmoniſches Klangſpiel nicht fehlen dürfe in den Sangweiſen der deutſchen Bardenharfe; deſſen ungeachtet aber hat man demſelben vielfach den Krieg erklärt. Bodmer, der deutſche Sänger großer Waſſerfluthen, nannte das Sonett mit erborgtem Witze eine Art von Procruſtesbett[197]), Andere eine leere mühſame Formzwängung, ein Gemiſch von Eigenſinn und Bizarrerie; und Voß, in ſeiner bekannten ſchroffen Einſeitigkeit, vernahm in demſelben nur — die eigenen Worte ſeiner Spottſonette zu gebrauchen — Prallhall und Trallal-Lied, und Bimmel-Getümmel aus Moor und Schimmel hervor[198]). All dieſer Hohn nun iſt wirkungslos abgeprallt und verhallt, denn das Sonett iſt eine ewige Bildung, die in ihrem harmoniſchen Gliederbau den Typus wahrhaft idealiſcher Schönheit an ſich trägt: keine Form beinahe iſt mehr geeignet für jene bereits erwähnte Art der beſchaulichen Lyrik, in welcher ein zartes und tiefes Gemüth ſein Inneres, und die Menſchheit, und die

197) Der Dichter der Sündfluth, in fünf, und der Noachide, in zwölf Geſängen, wiederholte hier nur ernſthaft einen ſehr alten Scherz, entlehnt aus Gravina's Disc. della Divisione d'Arcadia.

198) S. deſſen Beurtheilung der Bürgerſchen Sonette in der ſchon angef. Abhandl. üb. Spr. u. Dichtkunſt, Jen. Lit. Zeit. a. a. O. Vergl. auch Grotefend S. 231 233.

Welt erfaßt. Die letzte Quelle aber solcher ächt poetischen Regungen ist nur die höhere Liebe, in ihr denkt und empfindet der Dichter: sein Geist wohnt in seinem Herzen. „Nur in diesem Sinne knüpfte der geistige Petrarca an die „Idee: Laura, allen Reichthum seiner Phantasie, seines „Herzens, seiner Erfahrungen. Es ist aber ein sehr Zufälliges, wenn jener Geist der Liebe an einem Persönlichen, „Individuellen haftet, denn so innig dies auch die Seele „umschließen mag, es ist doch nur das Streben nach dem „Höheren und Ewigen; und das Ideal von Liebe, das „Petrarca mit sich trug, und in seinen Gedichten mit unglaublicher Kunst ausbildete, war gewiß nicht die kleinfügige Idee, die man sich gewöhnlich an ihm denkt; denn „Italien, Rom, seine Sprache, die Menschheit selbst, waren „seines Gemüthes ewige Laura“ [199]). Und dennoch kann wiederum jeder Liebende seine Laura in Petrarca's Gedichten finden; er soll sein Herz mit allen Schwachheiten darin erblicken [200]), und zugleich die Läuterung wahrnehmen, die ein reiner weiblicher Charakter im Gemüthe sowohl des Jünglings als des Mannes bewirken kann. Hierzu vornehmlich steht Laura da, und es giebt sicher keinen schöneren Zweck für alle Poesie der Liebe [201]). Solchen Gefühlen denn, und nicht etwa nur überzärtlichem Girren, gehört vor allen die Form des Sonetts. Der Sinnlichkeit stürmische Gluthen gelangen in demselben niemals zu genügendem Ausdruck; seine gemessene Form zeigt auch in der Darstellung der individuellen Neigung stets die geistige Herrschaft: die vielförmige Reimverschlingung gemahnt in-

199) Vaerst a. a. O. S. 10. — Die Wahrheit der obigen Darstellung erkennt gewiß jeder, der mit dem Leben und der Liebe eines Petrarca, Dante, Tasso und anderer unsterblicher Sänger näher vertraut ist.

d. V.

200) Vergl. über dieses Objective der wahren Lyrik, Th. I. S. 25.

201) Vergl. Herder, in den Briefen zur Beförderung der Humanität, St. V.

deſſen ſtets mehr noch an ein weiteres liebendes Allumfangen. Wenn Friedrich Schlegel ſehr richtig bemerkt, daß nur in der tiefſten Charakteriſtik der Gefühle die poetiſche Bedeutung ſolcher muſikaliſchen Sylbenſpiele zu ſuchen ſei: ſo hoffen wir dieſelbe eben aus dieſen innerſten Quellen klar genug herausgehoben zu haben in der bisherigen äſthetiſchen Entwickelung des Sonett's. — Alle Kunſt überhaupt aber keimt und gedeihet eigentlich nur in jener höheren Liebe, in ſolchem Erfaſſen und Umfaſſen des Allgemeinen in dem Einen [202]): und ſomit werden auch in dieſer poetiſchen Reimform die romantiſchen Darſtellungen der ſchönen Künſte überhaupt ſehr paſſend beſungen, und die tiefere Charakteriſtik einzelner Kunſtſchöpfungen poetiſch angeſchaut. Genügende Belege dafür geben die zum Theil vortrefflichen „muſikaliſchen Sonette" eines jungen Sängers, die lichte Blicke werfen auf das Reich der Töne [203]); und ferner Wackenroders und A. W. Schlegel's Sonette auf die Kunſtbildungen eines Raphael und anderer Meiſter. Auch die redenden Künſte ſind zum Theil in ſolcher Kunſtweiſe treffend charakteriſirt, ſo z. B. das Sonett ſelbſt im Sonett:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und ſtelle ſie, getheilt, in gleiche Reihen,
Das hier und dort zwei eingefaßt von zweien
Im Doppelchore ſchweben auf und nieder.

Dann ſchlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechſelnd, jegliches von dreien,
In ſolcher Ordnung, ſolcher Zahl gedeihen
Die zarteſten und ſtolzeſten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Weſen dünket,
Und Eigenſinn die künſtlichen Geſetze.

---

202) S. Th. I. S. 13.

203) S. Vaerst S. 35. u. f. — Dieser Cyclus musikalischer Sonette hat folgenden Inhalt: Ton, Rhythmus, Melodie, Harmonie, Lied, Violoncello, Miserere, Hallelujah von Händel, Gluck, Mozart, Bethoven, musikalische Wirkung, der Musicus an sein Saitenspiel, Memnons Säulen, Schwanengesang, Harmonie der Sphären, u. s. w.

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Fülle in engen Gränzen,
Und reines Ebenmaaß der Gegensätze.

A. W. Schlegel.

Dieſes waltende antithetiſche Verhältniß macht das Sonett, bei der übrigen früherhin angegebenen Schattirung durch veränderten Bau, auch noch beſonders geſchickt zum Ausdruck mehr ſcharfſinnig poetiſcher Ideen; ja dem reinen Witze und der Satyre, dem Launigen und Komiſchen kann ſogar daſſelbe noch dienen [204]). Stets aber zwingt auch hier die Form zu edler Geſtaltung, zu würdiger Grazie; ja Bernhardi ſagt noch: „die Darſtellung des Burlesken „wird, wenn ſie in dieſer Zierlichkeit und Harmonie auf„tritt, mit Lieblichkeit gleichſam übergoſſen“ [205]). Wenn die darzuſtellende Idee für die engere Begränzung eines einzigen Sonetts zu umfaſſend iſt, ſo werden mehrere derſelben durch Verſchlingung der Reime zu einem Sonettenkranz verbunden in verſchiedener Weiſe. Entweder es haben hier alle Sonette dieſelben Reime; oder es fängt auch das zweite Sonett an mit dem letzten Verſe des erſten, das dritte mit dem Schluß des zweiten, u. ſ. w. Nach neueren Beſtimmungen jedoch enthält ein ſolcher Kranz gewöhnlich fünfzehn Sonette, von denen das letzte das Meiſterſonett genannt wird, weil es die Anfangs- und Endverſe zu den übrigen vierzehn Verſen hergiebt [206]). In unſerer Sprache iſt auch dieſe höchſt ſchwierige Form bei

---

204) Im ſatyriſchen und komiſchen Styl gebrauchen die Italiäner häufig das Sonetto codato; über die Structur desſelben, ſo wie auch der Sonetti pastorali anacreontici etc. enthalten die angeführten Quellen das Weitere. Von den älteſten Formen der Sonette mit untermiſchten kurzen Verſen, Kettenreimen u. ſ. w., giebt C. Witte Beiſpiele a. a. O.

205) a. a. O. S. 430.

206) Dieſe Form iſt feſtgeſetzt worden von der Academie degl' Intronati zu Siena; die römiſche Academie der Arcadier hat noch zwei andere Weiſen, den Sonettenkranz zu flechten, erfunden, worüber das Nähere zu finden iſt bei Pernow p. 788 u. f.

angemeſſenem Inhalt mit Leichtigkeit nachgebildet worden [207]); doch hat der deutſche Genius ſich zugleich noch eine neue ſeinem Weſen mehr zuſagende Geſtaltung des Sonettenkranzes erfunden. Hier nehmlich verbindet nicht ſowohl die Wiederkehr des Reimes, oder die äußere Einheit der muſikaliſchen Form, als vielmehr die abſoluteſte Einheit der Idee das in ſich vielförmiger melodirende Spiel der einzelne Sonette zu einem Ganzen; ein Beiſpiel dafür giebt uns Houwalds ſinnvoller Sonettenkranz „Wach auf" benannt. In ſieben Sonetten rufen dieſes bedeutſame Wort der Lenz, die Mutter, die Sorge u. ſ. w., bis zuletzt der Auferſtehungs-Engel das beſeligende „Wach auf" ertönen läßt, mit welcher Stimme denn jubelnd und preiſend alle Sorgen und alle früheren ſchmerzlichen Diſſonanzen des Lebens ſich auflöſen in ewige Harmonie. Nicht minder ſchön iſt deſſelben Sängers Sonettenkranz „Wohin;" aus dem zu näherem Belege unſerer hier aufgeſtellten äſthetiſchen Theoreme einige Sonette noch folgen.

Der Weſt.

Wohin? o Weſt! — Warum den Duft verwehen,
Der lieblich aus den Blumenkelchen dringt?
Wohin willſt du, wenn meine Emma ſingt,
Mit den geraubten Liebestönen gehen? —
Doch er entflieht dem Auge ungeſehen,
Kaum, daß die Aeolsharfe leiſ' erklingt,
Und wie er eilend ſich vorüberſchwingt,
Iſt es um ſüßen Duft und Ton geſchehen.
Was flüchtig mir der Augenblick geboren,
In meine Geiſterbruſt ſang' ich es ein.
Der Ton verklingt, doch geht er nicht verloren,
Tief in der Seele bleibt er ewig mein.
Nur wenn du ſo den Augenblick beſchworen,
Wird er, wie du, auch unvergänglich ſein.

Die Wolken.

Wohin? ihr Wolken, mit verhängten Zügeln?
Wohin? auf eurer unſichtbaren Bahn? —

---

207) z. B. von Vaerst a. a. O.; und von C. Simrok, im Geſellſchafter, Jg. v. 1826.

Zieht euch mein Paradies, dieß Thal, nicht an,
Mit seinen Auen, Hainen, Blumenhügeln? —
Wollt ihr euch in dem klaren See nicht spiegeln?
Nicht mit dem Sänger kosen, mit dem Schwan? —
Verweilt! es wird sich bald der Abend nah'n,
Und Rosen spenden euren Aether-Flügeln.
Als Segensboten sind wir ausgesendet,
Für unsern Reichthum ist dein Thal zu klein;
Er wird für Millionen ausgespendet,
Und schließt Gerecht' und Ungerechte ein:
Nur Segen ist der Zweck von unserm Sein,
Und wir vergeh'n, ist unser Werk vollendet.

In diesen Sonetten erklingen leicht vernehmlich jene vorhin bezeichneten tieferen Grundtöne beschaulicher Lyrik; hier wird die Innigkeit höherer Liebe sinnvoll allegorisirt durch den umschlingenden Reim; und es tritt die Bedeutsamkeit der formellen Gegensätze dergestalt hervor, daß man auf das Klarste wahrnimmt, wie der Geist dieser Dichtungen in keiner anderen Form so vollendet hätte zum Ausdruck gelangen können. Je höher aber die zarte Schönheit dieser Reimweise in genauerer Betrachtung sich mehr und mehr stets bewährt, desto unangenehmer, ja widriger, erscheint auch deren arge Mißhandlung durch die jetzigen deutschen Reimschmiede, die in südlicher Sonettenwuth [208]), jedoch ohne südliche Gluth, damit die Taschenbücher und Zeitschriften überschwemmen, und dadurch vielen Lesern die herrliche Form ordentlich verleidet haben. Das Sonett gerade setzt eben nur einen wahrhaften Dichter voraus, der seine sinnvollen Seelenlaute ohne prunkenden Wortüberfluß mühelos

208) Der Italiäner hat, bei der grossen Leichtigkeit seiner Reime, stets ein Sonett bei der Hand. Ich habe die Golfe von Puzzuoli und Neapel bereist mit einigen jungen Rechtsgelehrten, die durchaus bei jeder merkwürdigen Stelle einige Sonette in ihr Tagebuch schrieben, ja Tasso's Haus und Garten zu Sorrent warfen bei dem Einen allein sicher über ein Dutzend ab: wohl zu bemerken ist es indessen, dass es solchen italiänischen Sonettisten äusserst selten nur einfällt, ihre oft höchst gelungenen Gefühlsergüsse drucken zu lassen.

d. V.

auszuströmen vermag in einer, wie schon der Name es bezeugt, rein musikalischen Klangweise; deren technischer Bau aber, damit überall höchste Ungezwungenheit erscheine, den geübtesten Sprachkünstler voraussetzt. Welche Mißhandlungen und Verzerrungen jedoch muß hier — damit der vierfache Reim und die übrige Form nur ungefähr zum Vorschein komme — unsere so herrliche Sprache erdulden; es scheint, als habe Klopstock die heutigen Zünfte deutscher Sonettfabrikanten, Glossatoren und Räthselbündner im klaren Geiste geahnet, wenn er derselben die folgenden Worte sagen läßt:

> Weil ich die bildsamste bin von allen Sprachen; so träumet
> Jeder pfuschende Wager, er dürfe getrost mich gestalten,
> Wie es ihn lüste? Man dehnt mir zum Maule den Mund; mir werden
> Von den Zwingern die Glieder sogar verrenkt [209]).

Leider erlauben jedoch auch unsere besseren Sänger sich öfter solche Sprachverdrehungen, und mißbrauchen zugleich in überschwenglicher Sonettenlust diese Form noch auf die unstatthafteste Weise. Friedrich Schlegel singt — kaum sollte man es glauben — seine Hymnen an die Isis, den Apoll und die Diana in Sonetten; im Lacrimas spielt die Wechselrede des dramatischen Dialogs in zierlichsten Klinggedichten hin und her, und in Rückert's größerer ländlicher Dichtung „Amaryllis" spinnt um die lyrischen Klänge der epische Faden sich rastlos fort in einer ununterbrochenen Sonettenkette: der überhäufte oder unpassende Gebrauch aber verleidet allezeit diese, so wie überhaupt jede schöne musikalische Sprachform.

Die Glosse erscheint als die Variation der Sprachmusik. In der reinen Form der Spanier enthält das am

---

209) Unsere Sprache an uns. Diese Ode enthält sonst noch manches Treffende, so z. B. gesteht unsere Sprache, dass sie eine Schuldige wäre, wenn sie gleich einer Sclavin der hellenischen Schwester nachfolgen wollte, u. s. w. S. Th. VII. S. 4. d. angef. Ausg.

liebſten von einem anderen Sänger entlehnte Thema vier trochäiſche Verſe von ſcharfſinnigem, am beſten einen Gegenſatz in ſich faſſenden Inhalt, deren ſodann jeder, für ſich ſelbſt ſchon einen gewiſſen Sinn gebend, nach richtiger Folge den Schluß einer der darauf folgenden vier Decimen machen muß: Beiſpiele von dieſer ſtrengſten Geſtaltung haben die beiden Schlegel, Tieck und Andere mehrfach gegeben. Die deutſchen Dichter ſind jedoch auch häufig von der urſprünglichen Geſtalt dieſes artigen Reimſpiels abgewichen; Einige haben das Versmaaß, Andere die Reimordnung verändert. Werner giebt der Gloſſe ſelbſt noch eine Art von Coda, beſtehend in einer einfach abweichenden Wiederholung des Thema, welches E. Schulz ſogar ſiebenzeilig wählt, und in eben ſolcher Strophenzahl behandelt: alle dieſe Abweichungen ſind ſicher ſtatthaft, in ſo fern nur ſonſt die wahre äſthetiſche Natur der Gloſſe ſelbſt darin zur Erſcheinung gelangt. Die eigentliche Aufgabe iſt hier, eine verwandte Ideenreihe einer anderen poetiſch zu verbinden; und wie die Variation ihrem Weſen nach darin beſteht, an eine liebliche Reihe von Tönen verwandte Maſſen derſelben zu knüpfen, und den Geiſt und Zuſammenhang aller mit allen anſchauen zu laſſen: ſo beſteht die Gloſſe in der Anſchauung der Verwandſchaft einer allgemeinen Ideenreihe mit einzelnen [210]). Dieſe innere Relation zwiſchen Variation und Thema nun wird weſentlich noch verſtärkt durch die äußere der aus dem Thema vielfach wiederhallenden Gleichklänge; und ſo entſteht ein anziehendes muſikaliſches Spiel, dem ſich natürlich nur ſolche Darſtellungen von Ideenreihen am liebſten anſchließen werden, die eben dieſer leichten gloſſirenden Form entſprechen. Der Witz liegt hier überall als weſentlich zum Grunde; und daher ſind ſatyriſche Neckereien, wie auch — der eindringlichen Gegenſätze wegen — noch ernſtere didaktiſche Vorwürfe, launiger Scherz und auch wohl anmuthige lyriſche

210) Vergl. Bernhardi S. 486.

Tändeleien die wahrhaft äſthetiſche Sphäre der Gloſſe. Wenn Leſſing aber ſagt, daß dieſelbe auch im Drama mit gutem Erfolge zu brauchen ſei, wovon er in ſeiner Dramaturgie ſelbſt ein Beiſpiel anführt; und wenn Bernhardi dieſem beiſtimmt, und die Gloſſe ganz beſonders anwendbar findet für den dramatiſchen Brief: ſo müſſen wir nach unſerer Grundanſicht von dem Weſen der Bühne — die ſtets ein kunſtreich veredeltes, nicht aber ſpielend verkünſteltes Leben darſtellen ſoll — der Meinung dieſer großen kritiſchen Forſcher diesmal durchaus entgegen ſein.

Das Echo iſt ein uraltes muſikaliſches Reimſpiel [211]), welches darin beſteht, daß die Verſe meiſtens eine Frage bilden, deren Antwort in der Wiederholung der letzten Sylben, entweder als gewöhnlicher Gleichklang oder auch als reicher Reim, enthalten iſt. Das Schöne dieſer Form liegt weſentlich in der Leichtigkeit, mit der die Antworten durchaus natürlich aus den Endſylben herausfallen; eine Bedingung, die weder A. W. Schlegel noch Trinius durchweg erfüllen in ihren ſonſt ſo zarten Echogedichten. Deren innere Grundlage iſt nothwendig die rührende Geſchichte der Echo, welche die einſamen Seufzer der Liebenden ſympathetiſch wiederhallt; einige Fragmente aus den angeführten Dichtungen verſinnlichen das Geſammtweſen dieſes Tonſpiels näher:

Horch! was belauſcht mein Lieb in dieſen Felſen? — Felſen.
Und was erweckt ein Herz in dieſen Klippen? — Lippen.
O ſei gegrüßt Waldſprache! Felsgedanke! — Danke.
Was hauchte Mitgefühl in deine Klüfte? — Lüfte.
Und welche Sprache ſpricht aus dem Geſteine? — Deine.

Was blieb mir denn von allem was entſchwunden? — Wunde.
Von Kampf und Sehnſucht, Hoffnungen und Treue? — Reue.

---

211) Den Arabern, welche wie bereits erwähnt ward, die Erfinder dieſer Tonſpiele ſind, bildeten die Spanier frühe ſchon dieſelben nach. S. z. B. die Echo's des Juan de la Enzina in dem Cancionero general, Sevilla 1535. Solches Kunſtſpiel mit den Enden der Verſe gab auch wohl die natürliche Veranlaſſung zu Calderon's lautem Geheimniß.

Kein ſüßer Troſt, der meinem Elend bliebe? — Liebe.
O, was vermöcht' ihr treulos Herz zu wenden? — Enden.
Und das Aſyl, wo Ruh' ich finden werde? — Erde.
Trinius.

Wem liegt wohl dran, mein Leben zu verſchönen? — Schönen.
Wer giebt mir frohe Kund' auf meine Frage? — Frage.
Was iſt dein Thun dort in den Felſenhallen? — Hallen.
Und was iſt Schuld, daß du nur Laut geblieben? — Lieben.
Glaubſt du, dein Spiel könnt' irgend wem gefallen? — Allen.
Schlegel.

Bisweilen hallt das Echo nicht jeden einzelnen Vers, ſondern nur den Schluß der Strophen bedeutſam nach, von welcher Form K. Werder unter mehren Andern ein artiges Beiſpiel geliefert hat. Man ſieht leicht, daß dieſe Sangweiſe nichts mehr iſt, und nichts mehr ſein will, als eine lyriſche Reimtändelei; ſchließt indeſſen jeder Nachhall wirklich etwas Sinnreiches ein, und iſt überhaupt das Ganze mit poetiſchem Geiſte verfaßt, ſo macht das zierliche muſikaliſche Spiel einen überaus gefälligen Eindruck.

Der Kettenreim iſt eine Art von Piano des Gleichklangs, das jedoch hier, gegen die früher angeführten Formen des Decrescendo, als ſelbſtſtändige Bildung ſich geltend macht. Sein Weſen beſteht darin, daß der Endreim jederzeit ſeinen correſpondirenden Klang in der Mitte des folgenden Verſes erhalte; und zwar dergeſtalt, daß dieſer, damit das Ohr nicht etwa zwei Endreime zu hören wähne, niemals auf eine Cäſur falle: es werden dadurch alſo größere gleichartige Tonmaſſen geſetzlich verknüpft zu einer einzigen muſikaliſchen Periode. Als deutliches Beiſpiel entlehnen wir zunächſt die folgenden Verſe aus Friedrich Schlegels Dichtung „der Waſſerfall":

Wie langſam Welle ſich an Welle ſchließet,
Im breiten Bette fließet ſtill das Leben,
Wird jeder Wunſch verſchweben in den einen:
Nichts ſoll des Daſeins reinen Fluß dir ſtörn, u. ſ. w.

In dieſer Dichtung ſtellt das Charakteriſtiſche des Kettenreimes, als Ausdruck eines raſtloſen Fortſtrömens, in vollſter Klarheit ſich dar; derſelbe wird überall bedeutſam hervortreten, wo der Tonfall ſolcher regſamſten und ununterbrochenen Bewegung entſprechen ſoll: ſo enthält zum Beiſpiel das lebenvolle Gemälde des Feuers in Schiller's Glocke, obgleich die Verſe hier gewöhnlich anders abgetheilt ſind für das Auge, doch ganz deutliche Anklänge eines an dieſer Stelle natürlich regelloſeren Kettenreimes. Als beſondere Zier galt derſelbe noch bisweilen in den älteſten Sonetten der Italiäner [212]); und auch in neueren Zeiten kehrt er hier mit hinzugefügten Schaltverſen, wohl noch wieder [213]); ein Fragment aus ſolcher Beiſpielsweiſe nur geſtalteten deutſchen Nachbildung [214]) erläutert beſtimmter dieſe künſtelnde Form:

Da ſie mich grüßte — welch ein Wonnebeben,
Als ob mein Leben — ganz vergeben müßte.
Schon flieh'n Gelüſte — die nach Böſem ſtreben,
Vor ihr, und ſchweben — heim in Nacht und Wüſte,
Da ſie mich grüßte.

In ſolchem Grüßen — weckt der Strahl der Frühen,
Zu neuem Blühen — die Natur aus Träumen,
Geringen Keimen — ſieht man edle Frucht entſprießen
In ſolchem Grüßen.

Das Madrigal iſt, ſeinem ſpäteren muſtergültig gewordenen Weſen nach, ein lyriſches Epigram von ſehr mannigfacher, durch ſeinen Inhalt jedesmal erſt näher beſtimmter Form [215]); einige den italiäniſchen Claſſikern genau

212) S. z. B. das Sonett des Giov. dall'Orto d'Arezzo (1250) bei Valeriani, poeti del primo secolo T. II. p. 99.

213) S. Fernow S. 790.

214) Von C. Witte, bei Vaerst S. 107.

215) Urſprünglich hatte er nicht weniger als ſechs und nicht mehr als funfzehn eilfſylbige Jamben, und diente, eigentlich dem Geſange beſtimmt, zum Ausdruck einfacher ländlicher Empfindungen, wie dieſes auch ſein Name bekundet. Dieſer nehmlich ſtammt her von dem provença-

nachgebildeten Muſter verſinnlichen am deutlichſten das Innere und Aeußere dieſer Dichtung.

In deinen ſüßen Küſſen
Iſt Honig wohl der Bienen,
Doch ihr grauſamer Stich iſt auch in ihnen,
Und Süßigkeit und Wunde
Trug ich von deinem Munde.

Taſſo.

Wenn du, mein Stern, betrachteſt
Das ſchöne Sterngewimmel,
Wollt' ich, ich wär' der Himmel,
Damit du bei mir wachteſt,
In meinen Blick verſunken
Mit deinen ſüßen Funken,
Und ich mit tauſend Augen
All' deine tauſend Reize könnte ſaugen.

Derſelbe.

Als kleine Welt erſcheinet
Der Mann, doch groß, wenn er das Weib gewonnen,
Weil für einander ſie Natur erſonnen.
Im Manne wird gepfleget
Was nur die Welt vergänglich, ſterblich heget;
Im Weibe hat das Ew'ge ſeine Stelle:
Im Antlitz Paradies, im Herzen Hölle.

Guarini.

Schlegel hat noch eine größere Anzahl ſolcher claſſiſchen Madrigale der Italiäner trefflich übertragen [216]). Im Deutſchen haben beſonders Hagedorn, Götz und viele Andere gelungene kleine Stücke dieſer Art gedichtet [217]), die jedoch,

---

liſchen „Mardre," d. i. „Schäfer, und „Gal" oder „Schall, Laut," welches alte Wort auch noch ſich findet in dem deutſchen Wörtern: Nachtigall, gellen, u. ſ. w.
d. V.

216) In den Blumenſträuſſen italiäniſcher Poeſie u. ſ. w.

217) Viele derſelben findet man vereint in Eſchenburg's Beiſpielſammlung.

einer älteren Ueberlieferung gemäß, häufig in einer bestimmteren musikalischen Form erscheinen, wie z. B.:

Ihr klaren heitern Aeugelein,
Wenn ihr mit süßem Blick die ganze Welt beglücket,
Warum nur mich so düster angeblicket?
Wenn ihr, je freundlicher sich aufklärt euer Schein,
Je herrlicher die ganze Welt entzücket,
Warum so düster mir allein?
Ihr klaren heitern Aeugelein,
Blickt immer, wie ihr wollt; nur ach! mich angeblicket!

Voß.

Der ästhetische Charakter dieses artigen kleinen Reimspiels bedarf nach diesen Beispielen keiner weiteren Erörterung; zu bemerken bleibt nur noch, daß das Madrigal wegen seines eigentlich zwanglosen Aeußeren sich ganz besonders eignet für die deutsche Stegreifspoesie, deren größere Ergüsse unsere Sänger, aus vielen hier nicht weiter zu erörternden Gründen [218]), anders organisirten südlichen Naturen überlassen müssen. Ueber Inhalt und Form der Madrigalassen, Madrigalonen, der Madrigali a Corona u. s. w. findet man anderweitig [219]) eine nähere Erläuterung.

Das Triolet, zu dem uns die letzte Form des Madrigals natürlich weiter führt, ist ein kleines den Franzosen vornehmlich nachgebildetes achtzeiliges Klangspiel, in dem — da nur zwei Reime darin vorkommen dürfen, und der erste Vers gar dreimal wörtlich wiederkehren muß — das Reimgeklingel jedoch nur bei vollendeter technischer Behandlung noch allenfalls von leidlicher Wirkung ist. Statt aller weiteren Erörterung zeigt sein wahres inneres Wesen am Besten ein berühmtes Muster von Ranchin, das Menage den König der Triolette nennt, und welches Hagedorn nachgebildet hat in folgender Weise:

---

218) S. Dr. Ludw. v. Voss, über Schnellverselei, im Gesellschafter v. J. 1825.

219) S. Grotefend S. 224 u. f.

Der erste Tag im Monat Mai
Ist mir der glücklichste von allen.
Dich sah ich, und gestand dir frei,
Den ersten Tag im Monat Mai,
Daß dir mein Herz ergeben sei.
Wenn mein Geständniß dir gefallen,
So ist der erste Tag im Mai
Für mich der glücklichste von allen.

Der strengsten Form ist, hinsichtlich der etwas abgeänderten Schlußverse, in dieser Uebersetzung nicht so genügt, wie in dem folgenden Original:

Sich Herz und Heerde zu bewahren,
Zu viel für eine Schäferin!
O welch ein Leben voll Gefahren,
Sich Herz und Heerde zu bewahren!
Wenn schöne Schäfer hier bei Schaaren,
Dort Wölfe streifen nach Gewinn;
Sich Herz und Heerde zu bewahren,
Zu viel für eine Schäferin.

Hagedorn.

Solche einfachen und naiv zärtlichen Gedichtchen haben im Deutschen, außer Hagedorn, noch Gleim, Halem, G. P. Schmidt, A. W. Schlegel und auch Voß geliefert; es sind kleine Tonspiele, die ihre Form bereits Jahrhunderte hindurch behauptet haben, und die auch kein, wenn auch gerechtes Schmähen und Schelten der Aesthetiker ganz verbannen wird, weil jeder fühlende Mensch, und besonders also der Dichter, sich bisweilen wohl ergötzen mag an kleinen unschuldigen Tändeleien.

Das Rondeau, gleichfalls eine französische Erfindung, ist nichts als eine werthlose Reimkünstelei, bei der in dreizehn Zeilen fünf männliche und acht weibliche, oder auch acht männliche und fünf weibliche in sich gleiche Reime sich eintönig um den mehrfach wiederkehrenden Anfang schlingen [220]); Voiture schon charakterisirt dieses ängstlich küns-

220) Eine andere Form haben wiederum die Rondeaux doubles und redoublés, von denen, so wie von dem Lai,

Freunde Spiel sehr treffend in einem allen formellen Gesetzen vollkommen entsprechenden Rondeau, dessen genaue Uebertragung hier folgt:

Es ist vollbracht! mein Gönner Alberich
Verlangt durchaus von mir ein Rundgedicht.
Wie mach' ich das? wie soll ich das erringen?
Acht Verse auf „icht," und wieder fünf auf „ingen?"
Das ist für wahr ein peinlich Halsgericht.
Doch sieh! schon fünf! Wohlan! verzagter Wicht!
Erheit're nur dein düstres Angesicht,
So wird dir auch der achte Vers gelingen.
Es ist vollbracht!
Fünf Verse noch erheischt des Künstlers Pflicht.
Wenn es mir nun nicht ganz an Hirn gebricht,
So kann ich wohl das Werk zu Stande bringen.
Laß ich nur frisch den zwölften Vers erklingen,
So fehlt gewiß mir auch der letzte nicht.
Es ist vollbracht!

Auch wir haben nunmehr unser Vorhaben vollführt, und die Betrachtung der deutschen Reimkunst — wissenschaftlicher als es bis jetzt irgendwo geschehen ist — nach allen Richtungen hin durchgeführt bis hinab zu dem bloß künstlich Spielenden ihrer Form. Was nun dieses letzte noch im Allgemeinen betrifft, so wurde früherhin bereits

---

Virelai und anderen Reimspielen der Franzosen hier nicht näher die Rede sein kann; man findet darüber Genügendes in den vielen traités sur l'art poétique etc. Die einst in Frankreich so viel beliebten Gedichte nach aufgegebenen Endreimen hat schon Sarrasin gehörig lächerlich gemacht durch sein Gedicht: „Dulot vaincu, ou la défaite des Bouts-Rimés." — Uebrigens regt jetzt auch bei den südlicheren Völkern, wo die blossen Reimkünsteleien immer mehr verschwinden, sich ein neuer Sinn für die wissenschaftlichere Begründung des musikalischen Theiles ihrer Sprachen; der Abbé Scoppa z. B. hat in neueren Zeiten Schätzbares darüber geliefert, und der Graf von St. Leu, der früher schon durch Preisfragen zu solchen Studien zu ermuntern suchte, hat selbst so eben in Italien zwei Bände Untersuchungen herausgegeben über das Rhythmische der französischen Sprache, und über verschiedene andere wichtige Gegenstände der Versification. (1827.)

genügend dargethan, daß einiges artiſtiſches Spiel mit techniſchen Fertigkeiten durchaus in allen Künſten, und bei den größten Meiſtern, ſich findet [221]), und wegen der beſonderen Luſt an der Ueberwindung der dabei ſich zeigenden Schwierigkeiten billig zu Gute gehalten werden muß: daher können wir es denn auch dem höheren Dichter nachſehen, wenn er zu Zeiten einmal künſteln mag mit dem rein Muſikaliſchen der Sprachform. Aeſthetiſche Hauptbedingungen dabei ſind jedoch, daß nur mühelose Leichtigkeit und äußerſte Vollendung hier wahrgenommen werde, denn ein mißlungenes Streben nach Künſtlichkeiten erſcheint jederzeit zwiefach widriger gegen ein verfehltes Ringen nach wahrer Kunſt. Ferner gehe im heiteren Spiele mit der Technik der Geiſt nicht ganz und gar unter; und endlich nehme, Schlegel's Wort zu gebrauchen, der Jünger ungehirnte Rotte ſolch ein Spiel mit der Aeußerlichkeit nicht für das Weſen der Kunſt, und bilde, der eigenen Leere willkommen, daſſelbe gedankenlos nach zu höherem Anſpruch. Der wahrhafte Dichter gewinnt zugleich durch ſolche Uebungen in dem Formellen ſeiner Kunſt noch den Vortheil, daß er bei alſo erlangter höherer Fertigkeit die Sprachmuſik an anderen Orten nicht ſo leicht vernachläſſigen wird, und daß er ſich den Versbau überhaupt nicht gar zu bequem macht. — Eine gar leichte, und jetzt immer beliebter werdende Manier iſt noch, hier eben ſchicklich zu erwähnen, die größere Vermiſchung und ſelbſt fortwährende Abwechſelung der Gleichklänge mit reimloſen Verſen; ein Verfahren, das wo möglich noch unmuſikaliſcher iſt, als etwa in den zuſammengeſetzteren rhythmiſchen Syſtemen der zu Zeiten mitklingende Reim. Jedes gebildete Ohr wird ſicher nicht angenehm berührt von der folgenden ſtrophiſchen Bildung:

An der Quelle ſaß der Knabe,
Blumen wand er ſich zum Kranz,
Und er ſah ſie fortgeriſſen,
Treiben in der Wellen Tanz.

221) S. Th. I. S. 258 u. f.

Und ſo ſchwinden meine Tage,
Wie die Quelle raſtlos hin,
Und ſo bleichet meine Jugend,
Wie die Kränze ſchnell verblüh'n.

Schiller.

Es wird nur wenige Fälle geben, vielleicht etwa durchgehende Uebergänge, wo der äſthetiſche Charakter der Dichtung ein ſolches Auseinanderfallen der Sprachmelodie rechtfertigt. Man kann den Grund dieſer jetzt eben ſehr häufigen, und gewiß höchſt bequemen Versweiſen auffinden in einer an Piron's Metromanie nicht unſchicklich erinnernden Verswuth unter den heutigen Deutſchen: niemals aber gemahnt weder ſolche, noch jede andere wenig muſikaliſche Behandlung des Gleichklangs an deſſen Untergang. Grimm ſagt: „der gröbere nachläſſige Reim unſerer beſten neueren „Dichter weiſſagt ſelbſt dieſer Form einen allmähligen Tod;“ der große Sprachforſcher hat hier indeſſen das tiefere weit über die gleichſam äußere hiſtoriſche Begründung hinausliegende Weſen des Reimes nicht erfaßt. Es kann und wird dieſer niemals aus unſerer Sprache verſchwinden, und das oft Mangelhafte ſeiner jetzigen Behandlung, gegen die frühere Reinheit bei den Minneſängern, iſt keineswegs ein Abſterben, ſondern das noch nicht entwickelte Aufkeimen einer neuen, neben einer vollendeten Rhythmik ſich entfaltenden Blüthe, wie dieſes die früherhin nachgewieſene, neuerdings ſtets wachſende Vervollkommung aller ſchönſten und ſchwierigſten einzelnen Reimweiſen zur höchſten Evidenz bekundet: man hört jetzt — eine paſſende Bezeichnung aus der Tabulatur der Meiſterſänger hier anzuwenden — ſchon häufig wieder in den Reimen eine gar zierliche Blum. Dagegen aber muß wohl jeder unbedingt mit einſtimmen, wenn jener Gelehrte ſagt: „der Reim hat nur ſchlechte Dichter „gezwängt; wahren gedient, ihre Gewalt der Sprache und „des Gedankens zu enthüllen.“ Mag alſo immerhin derſelbe oft genug gebraucht werden als Werbetrommel der Gedanken, und mögen Seichtheit und Armuth auch ihre duftloſen Sträußchen nur beſonders empfehlen durch den

Putz einer zierlichen Reimbebänderung: so darf man ja hier, wie bei keiner guten Sache, über den Mißbrauch den absoluten Werth nicht vergessen. Der Reim ist und bleibt ein schönes Eigenthum der deutschen Musen, welche ihre vielgeschlungenen rhythmischen Feiertänze so gern anmuthig durchflechten mit der Blumenkette des harmonischen Gleichklangs.

Wie am Schluß der eben vollendeten Betrachtung über die Reimstrophe das dabei zum Grunde liegende melodische Princip verdunkelt und zerstört wurde durch die Einmischung reimloser Verse, eben so nun kann auch der Reim in sich wiederum aufgelöst werden nach seinen besonderen Lauten. Geschieht dieß theilweise, etwa nur durch den Wechsel der Haupttöne, so entstehen Anklänge, wie z. B. „Nacht, Flucht — Lande, Monde" u. s. w., die wir früherhin schon erwähnt, und belegt haben mit dem Namen der schielenden Reime. Wenn jedoch in fortgesetzter Sonderung endlich nur ein einziger Vocal oder Consonant bedeutsam wiederklingt, so entsteht jene vollkommen tonartige Grundstimmung der Gedichte, welche zu Anfang dieser Abhandlung sich zeigte als das älteste Princip der musikalischen Dichtungsformen. Außer der hebräischen und den anderen bereits angeführten Sprachen gehört das unleugbar absichtliche Buchstabenspiel, besonders der Consonanten, zunächst noch der indischen Poesie [222]); es findet sich bei den älteren lateinischen Dichtern [223]), und selbst auch noch bei den spätern, wie z. B. im Lucretius. Ferner ist es ein Eigenthum der arabischen, wie auch anderen neueren orientalischen Sprachen, kommt noch jetzt in den osteuropäischen Mundarten vor [224]), und bildete einst eben so im äußer-

222) v. Colebrooke on Sanscrit and Prácrit Poetry, l. c. p. 402.

223) v. H. Stieglitz de M. Pacuvii Duloreste. p. 80—82.

224) z. B. im Lithauischen, wie deutlich in dem Sprichwort „Diews dawe Danti, Diews dus ir Dunos": Gott hat Zähne gegeben, Gott wird auch Brod geben.

ſten Weſten die Grundlage alles Formellen der alt-galiſchen Poeſie [225]). Die Wiederkehr der Mitlaute hatte hier und auch im Isländiſchen nach Zahl und Stellung, wie der volle Gleichklang, ihre beſtimmteren Geſetze, ſo daß man ſolche geregelte Alliteration ſchicklich belegt mit dem Namen des Conſonantenreims; von der Hagen ſagt: „die Alliteration iſt nur ein umgekehrter zu Anfang des Verſes wie des Wortes geſetzter Reim [226])". Da nun, wie ſchon erwähnt ward, dergleichen muſikaliſche Formen auch zum Theil die älteſten unſerer Sprache bilden, ſo gehören einige hiſtoriſche und artiſtiſche Bemerkungen darüber nothwendig hierher. Die wichtigſten Beſtimmungen der Alliteration ſind, daß dieſelbe zunächſt nur auf betonte Wörter und Wurzelſylben falle, und daß ſie, wie eben geſagt wurde, beſonders vorn ſtehe; es gilt jedoch als ſuperrogatoriſche Schönheit, wenn auch durch Beitöne mittlerer Sylben der Klang des Conſonanntenreimes noch mehr hervorgehoben wird. Gewöhnlich verbindet derſelbe in den nordiſchen Dichtungen [227]) zwei jederzeit nur kürzere Verſe dergeſtalt, daß von den drei meiſtens darin gebrauchten alliterirenden Wörtern zwei in dem erſten, und das dritte in dem andern, am Beſten zum Anfange deſſelben, ſtehen [228]). Aus ſol-

225) In England war noch zu Zeiten der Elisabeth das musikalische Spiel der wiederkehrenden Consonanten und Vocale sehr häufig; man findet dasselbe z. B. in mehreren Liedern Chr. Marlow's, und besonders in den damals so beliebten Stronglines, oder Kraftzeilen, Kraftversen.
d. V.

226) In der Uebers. der Edda-Lieder von den Nibelungen, Vorr. S. 15.

227) Die südlichen Alliterations-Weisen, z. B. der Araber, haben andere Bestimmungen.
d. V.

228) Durch die stets nur kurzen Zeilen tritt die Alliteration natürlich stärker hervor. Die Verse der Skalden haben gewöhnlich zwei oder drei Hebungen, mit einer wenig grösseren Zahl der Senkungen in beliebiger Anordnung; Verse von vier meistens trochäischen Accenten sind die längsten der nordischen Poesie, und dienen hier nur zum Ausdruck seltener pathetischer Feierlichkeit.
d. V.

chen Verspaaren bilden ſodann ſich vielförmige Strophen, oft nach völlig muſikaliſchem Princip, indem z. B. bei den ſechszeiligen der erſte und zweite, vierte und fünfte Vers ſich nach der eben angeführten Norm verbinden, der dritte und ſechſte aber für ſich allein alliteriren, und zwar nur mit zweien Wörtern. Die vielfachen anderen Geſetze der Alliteration — für deren richtige Anwendung die Isländer noch jetzt ein ſehr feines und empfängliches Ohr haben ſollen — kann man, ſammt der übrigen eigenthümlichen Beſonderheit alt-nordiſcher Verskunſt, nachſehen im dritten Theile der proſaiſchen Edda, oder an anderen dieſen Gegenſtand näher behandelnden Orten[229]). Dieſelben genaueren Beſtimmungen des Conſonantenreimes ſollen nun, da die Alliteration beſonders im Niederdeutſchen außerordentlich verbreitet geweſen iſt, auch größtentheils ſtatt gefunden haben bei unſeren älteſten Sängern. Unter andern wird behauptet, daß die Drottring-Quäd oder Königsweiſe — eine acht- oder zehnzeilige alliterirende Strophe mit dreien meiſtens trochäiſchen Hebungen in jedem Vers — auch bei den Barden üblich geweſen[230]); der folgende in derſelben neuerdings verfaßte Schlachtgeſang verſinnlicht, den beſtimmteren Rhythmus abgerechnet, dieſe, wie überhaupt das Weſen des gebundenen Conſonantenreimes näher:

Streitet ihr Söhne von Wodan!
Streitet ihr Kinder von Teut!
Räumen ſoll heute der Römer
Rache-ſchnaubend das Schlachtfeld.

---

229) S. John Olafsen, om Nordens gamle Digtekonst, dens Grundregler, Versarter, Sprog og Foredragsmaade. Kiobenhavn 1786. — Einen den Conſonantenreim betreffenden deutſchen Auszug dieſes umfaſſenden Werkes hat Carl Lappe geliefert in der Zeitſchrift Eunomia. — S. auch noch v. d. Hagen's Bemerkungen über die Alliteration, in der Hall. Liter. Zeit. Jg. 1809 Nr. 245 u. f.

230) S. Gräter's Vorleſung über die Königsweiſe der Barden vor der Hermannsſchlacht. — In dem Journal für nordiſches Alterthum „Idona und Hermode." Jg. 1812. Nr. 4. u. f.

Brüder zum heißen, zum blut'gen
Bade nun seid ihr geladen!
Auf, ihr Ehernen! erdsnet
Entflammt von Rota den Kampf — u. s. w. 231).

Original-Dichtungen aus dem Zeitalter der Barden-Poesie sind leider, wie schon bemerkt ward, nicht auf unsere Zeiten gekommen; wie sehr aber der Consonantenreim früherhin in Deutschland einheimisch gewesen sei, solches beweist deutlich der Umstand, daß der heilige Bonifacius seine Vitteas oder Sittensprüche, doch wohl nur um ihnen bei dem Volke leichteren Eingang zu verschaffen, gern zu versehen pflegte mit diesem damals so beliebten Schmuck. Auch die alt-friesischen Gesetze nicht minder haben gleich den nordischen — gemahnend an jene Urzeit, wo auch in Germanien noch die Dichtkunst mit dem religiösen und politischen Leben innigst verflochten war 232) — sehr häufig die Alliterationen. Die ältesten deutschen Denkmale, in denen dieselbe sich findet, stammen aus dem achten oder neunten Jahrhundert; außer den früher bereits erwähnten ist hier noch besonders des bekannten Wessobrunner-Gebetes zu gedenken 233), in welchem dieses Consonantenspiel sehr bestimmt hervortritt. Dasselbe erscheint indessen, was wohl zu bemerken ist, in diesen Ueberresten wenig mehr geregelt nach Zahl und Stellung, sondern hat, in dem frühen Streben der deutschen Sprache zum vollen Endreim, bereits eine freiere Weise angenommen. Bei den nordischen Völkern erhielt die gebundene Alliteration, zum Theil wenigstens, sich länger, weil man den Gleichklang hier nicht als Haupt- und Schlußton der Verse ausbildete, sondern ihn mehr als ferneren Anklang und Beiton in der Mitte der allitirenden Verse gebrauchte; Fouqué hat diesen entfernten Reim-

231) S. Dessen Beweis, dass sich in den Bardenchören Accorde der Sprache finden, a. a. O. Nr. 8.

232) Vergl. Th. I. S. 490.

233) S. Massmann's Erläuterungen zum Wessobrunner-Gebet S. 6. (Berl. 1824.)

schall geschickt nachgeahmt in folgendem Gesange der drei Nornen aus dem Sigurd:

Nornen, Schicksal's ordnende Mächte
Nennen uns drei die Menschenkinder.
Heimlich aus unserem Hauchen keimt's.
Die Saat zum Frieden, zum Fechten sprießt,
Zu dem Fest der Braut, zum Mahl der Trauer,
Zum Streit der Rache, zum Tanzreih'n drauf.

Solche Anklänge häuften sich mehr und mehr stets, bis endlich, zur bloßen Künstelei ausartend, in manchen späteren nordischen Liedern beinahe jedes Wort einen reimenden oder alliterirenden Ton erhielt. Im Deutschen dagegen verlor mit der Gewinnung des vollen Endreimes, und besonders mit dessen Ausbildung als strophisches Princip, die Alliteration sich immer mehr aus der Poesie; doch finden sich Dichtungen, wahrscheinlich aus dem Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, wo dieselbe noch vorkommt in künstlicher Anwendung. So giebt es unter andern aus diesen Zeiten ein niederdeutsches Lied, „unser lewen Frouwen Rosenkranz," in dem jede Strophe nach der Reihe mit einem Buchstaben des Alphabetes anfängt, und welcher zugleich alliterirend durchgeht, z. B.: „Bloende Blome, benedigende Krut" u. s. w. [234]). Die Meistersänger pflegten eben so durch geordnete Buchstabenfolge die Stollen, Abgesänge und andere Abtheilungen ihrer Lieder zu bezeichnen, welche Anwendung uns indessen hier nicht näher mehr angeht, da die einfachen Sprachlaute dabei nicht mehr gebraucht sind, als wirklich musikalisches Princip.

Aus diesen wenigen historischen Andeutungen wird sich deutlich ergeben, daß, so wie in einer Sprache der volle Endreim bis zur kunstreich melodischen Strophe hindurchgedrungen ist, jedes nach Zahl und Stellung bestimmtere

---

234) S. Staphorst's Hamburg. Kirchengesch. Th. I. B. 4.

Eintreten der Alliteration, als minder tönendes Princip durchaus zurücktreten müsse: daher kann denn deren allgemeinere Wiedereinführung als gebundene Form der deutschen Dichtkunst natürlich nicht mehr wünschenswerth sein. Von vortrefflichster wahrhaft charakteristisch schöner Wirkung ist und bleibt dagegen der tongartige Mitklang durch ungezwungene Wiederkehr gewisser Consonanten, wie dieses die zu Anfang dieser Abhandlung angeführten Beispiele genügend bekunden; und es verdienen daher diejenigen neueren Sänger den besten Dank, welche eine angestammte deutsche Versform, deren Klänge nur allenfalls sprichwörtlich noch im Volke ertönten, auf eine freie, dem heutigen Geist der Sprache angemessene Weise wieder in's Leben riefen. Der Ersten einer war Klopstock, der einem schönen Bardiet durch alliterirende Bardenklänge höheren Charakter verlieh:

O Woban, der im nächtlichen Hain
Die weißen siegverkündenden Rosse lenkt,
Heb' hoch mit Wurzel und Wipfel
Den tausendjährigen Eichenschild, u. s. w.

Wie schön und bedeutsam Bürger die Wiederkehr derselben Consonanten zu brauchen wußte, zeigen einige früher hier gegebene Beispiele, deren in seinen Dichtungen noch viele andere zu finden sind. Fouqué und Schütz gebrauchten darauf die Alliteration, jener nach nordischer, dieser mehr nach arabischer Weise in ihren mehrfach angeführten größeren Dichtungen; und Schlegel, Werner und Andere bedienten sich an einzelnen Orten derselben mit trefflichster Wirkung. Zwar hat sich mancher Widerspruch dagegen erhoben, da aber, worauf es hier einzig ankäme, niemals erwiesen werden kann, daß dieses Consonantenspiel — in so fern es nicht etwa am unschicklichen Ort und in nirgend frommendem Uebermaaß gebraucht wird — schlecht klinge, so verhallt auch dergleichen Einrede bedeutungslos. Wer sonst nur ideenreich und sprachgewandt ist, den fesselt die alliterirende Form sicher nur wenig: wenn aber ein Sänger seinen Flug dadurch gehemmt fühlt, je nun so wähle

er aus dem übrigen Reichthum deutſcher Versmuſik beliebig den ſeinen Gedanken entſprechenden Ausdruck, laſſe aber deshalb Anderen jene Form unangefochten. Das folgende ſelbſt ein wenig alliterirende Sprüchlein Göthe's findet hier eine ſchickliche Anwendung:

Und da, wo die Herzen weit ſind,
Da iſt das Haus nicht zu eng,
Und da, wo die Wege breit ſind,
Geht jeder die Quer und die Läng.

So hat denn auch ohne Scheu den älteſten Ton deutſcher Sangweiſe eben wiederum noch ein junger Sänger angeſtimmt, indem er die Alliteration aus dem Thema „ſo lebt mit Liebe Lippe treu im Bunde" in den anmuthigſten Variationen einen ganzen Sonettenkranz hindurch führt [235]); und eben ſo beſchließt auch, reich an conſonantiſchen Gleichklängen, ein anderer Dichter neuerdings ſein Lied:

Freundlich, friedlich, feſtlich blinkt das Licht,
Das ſich hell in ſchneller Quelle bricht,
Lieblich leuchtend in die Lindenlaube;
Zärtlich girrt die treue Turteltaube:
Alles ſtellt der Taube treue Triebe,
Lobt und liebt das Leben — lebt in Liebe.

L. vom Hochwald.

Eine gewiſſe Art der Wortwiederholung bildet in genauerer muſikaliſcher Anſicht nicht ſowohl den eigentlich reichen Reim, als vielmehr eine beſondere Art von Verbindung der Alliteration mit dem vollen Gleichklang; zum Beiſpiele dienen einige Bürgerſche Verſe [236]) und ganz beſonders noch die folgenden Strophen:

---

235) F. W. Riemer, Gedichte. Th. I. S. 167. (Jena 1826.)

236) O Mutter, Mutter! Hin iſt hin!
Verloren iſt verloren!
Der Tod, der Tod iſt mein Gewinn!
O wär' ich nie geboren!
In der Ballade: Leonore.

Der fährt durch's Leben, leicht auf leichter Barke,
Der läßt die Wimpel bunt und stattlich fliegen;
Der will bis in den Mond erobernd siegen;
Der sorgt, wie er sein klein Gebiet vermarke;

Der pflegt sich üppig mit des Landes Marke;
Der muß im Wetter nackt und hungrig liegen:
Doch alle gleich gewiegt in gleichen Wiegen
Der großen Mutter, Schwache, so wie Starke.

A. W. Schlegel.

Die vorhin ausgesprochene Ansicht, daß die Alliteration als ein umgekehrter zu Anfang des Wortes, wie des Verses gesetzter Reim zu betrachten sei, gewinnt eine nähere Bestätigung durch solche, an dieser Stelle höchst wirksam gebrauchte Form, deren wiederkehrenden Klänge bei richtigem Vortrag folgende musikalische Schattirung erhalten würden durch Stärke und Schwäche des Tones:

mf	f	mf	f	mf	f		ff	p
1	2	3	4	5	6	—	7	8

Carl Dielitz und Andere haben längere Gedichte noch geliefert mit solchen alliterirenden Anfangstönen. Die Acrosticha, Anagrammata, Eteostícha, Chronogrammata, Lipogrammata[237]) u. s. w., gehören, als bloße meistens recht armselige Buchstaben-Künsteleien, natürlich nicht in den Kreis dieser Betrachtung.

---

237) Das Lipogramm läßt aus einer Dichtung irgend einen Buchstaben gänzlich aus. Tryphiodorus war unter den Alten und Neueren darin wohl unstreitig der grösseste Held, denn er hatte eine Odyssee in vier und zwanzig Büchern geschrieben, und jedes derselben nach dem Alphabet mit einem Buchstaben bezeichnet, der in dem langen Abschnitt nicht weiter vorkam. Die Deutschen haben auch diese höchste Armseligkeit oft genug nachgeahmt; Weise in seinem politischen Redner, wie auch Uhse in seinen oratorischen Kunstgriffen, liefern mit Weglassung eines Buchstaben weitläuftige Reden, und Burmann hat noch vor nicht gar langer Zeit einen Band Gedichte ohne „R" geschrieben.

d. V.

Die Assonanz, oder der gebundene Vocalton, ist die letzte nunmehr näher noch zu betrachtende musikalische Form; man kann diese Lieblingsweise der Südländer, im Gegensatz zur Alliteration, schicklich den reinen Vocalreim nennen. Dessen erste Grundbestimmung ist wiederum keine andere, als daß er stets auf eine Hebung falle; je kräftiger diese ist, desto klarer tritt natürlich ihr Träger, der Selbstlaut, hervor. Wenn aber das Gehör die Assonanz leicht auffassen soll, so muß dieselbe noch zugleich öfter wiederkehren; die also bedingte größere Tonzahl rechtfertigt indessen sich tiefer noch: es giebt nehmlich keinen wesentlicheren Ausdruck einer poetischen Grundstimmung, als den Vocalreim, und daher muß dieser natürlich so lange fortklingen, bis ein Wechsel des Innern eine andere Tonart bedingt. Der Ort der Assonanz ist nach diesem nothwendig der Schluß der Verse, wiewohl sie, damit besonders bei kürzerem Anklingen ihr Ton heller vernommen werde, die mittleren Beiklänge nicht verschmäht[238]). Solche Stellung nähert aber die Assonanz bedeutend dem eigentlichen Reime, dessen Bestimmungen und Gesetze sie denn auch zum großen Theil als die ihrigen anerkennt. Es giebt männliche Assonanzen, wie z. B.: „Thal, Kahn (a) — Laut, Traum (au);" weibliche mit einer Senkung dahinter, wie „erröthen, verschönen (ö) — Eifer, bleiben (ei) — Stufen, blutig (u)[239]); und endlich — der deutschen Sprache eigenthümlich — doppeltönige oder spondeische Assonanzen, wie unter andern „Vorzeit, Mondschein (o, ei) — Abgunst,

238) Völlig grundlos verbieten die Verslehren wiederum ohne Weiteres solche assonirenden Mitteltöne; Bernhardi nur sagt: bei der Assonanz wird die Wirkung sehr verstärkt, wenn der Vocal, der sie formirt, durch den ganzen Vers häufig zerstreut ist, a. a. O. S. 401.

239) Die Uebereinkunft der Vocale in den tonlosen Nachsylben ist nicht nöthig, ja es ist sogar besser, wenn hier gar keine Gleichheit herrscht, desto mehr scheidet die Assonanz sich als ein Selbstständiges von dem eigentlichen Reim. d. V.

Anzug (a, u) — kostbar, gehorsam (o, a). In Hinsicht der Reinheit gelten hier durchaus alle Regeln des vollen Gleichklangs; demnach also sind „träumen und reimen," „zurück und Thür" falsche Assonanzen. Was nun deren Zahl und Verkettung anbetrifft, so walten dabei vornehmlich folgende Bestimmungen. Zunächst wechseln, nach der gewöhnlichsten Weise der südlichen Dichter, die assonirenden Reihen mit frei austönenden Versen, wobei des musikalischeren Schlußfalls wegen der Vocalreim stets auf die geraden Zahlen, also auf die zweite, vierte, sechste Zeile u. s. w. fällt, wie die folgenden Beispiele es zeigen:

Männlich.

Rinnet immer denn, ihr Zähren!
Jetzt des Daseins höchste Lust,
Ach! die letzte Liebesfreude —
Seit mit treulos böser Schuld
Der, dem ich so ganz ergeben
Schnöd' zerriß der Herzen Bund.

Weiblich.

Immer noch das Aug' in Thränen?
Kind, laß endlich ab zu weinen!
Dich verzehrt die herbe Trauer
Und die Rosenwangen bleichen.
Mußt um keinen Mann dich härmen,
Laß ihn flieh'n, will er nicht bleiben.
Komm, heut' ist der Mai geboren,
Mußt dich unter Blüthen zeigen.

Zweitönig.

Weh! du mahnst mich an Vergangnes!
War es nicht der erste Maitag,
Als' er, blühend selbst wie Frühling,
In die Laube zu mir eintrat? —
Ach, es war mein Herz gefangen,
Eh' ich's glaubt', in junger Einfalt.
Konnt' ich zweifeln, als er tändelnd
Meinem Haar die Myrthen einwand?
Liebend nannt' er seine Braut mich,
Nannte selbst sich meinen Bräut'gam.

Apel.

Es verſchlingen aber auch öfter, gleich dem eigentlichen Reim, ſich zwei Aſſonanzen, wie in den folgenden Strophen aus F. Schlegels Dichtung „die Lüfte“:

Wenn Blumen ſüß erröthen
Beſchämt ſich neigen,
Berühren wir die ſchönen
In leichter Eile.

Wenn dann wir Scherze ſäuſeln
Dem, der ſich grämet,
So wird die leiſe Freude
Ihn bald beſchämen.

Lieblich ſäuſeln hier, wo der volle Reim für den Ausdruck in der That zu ſtark wäre, die ſanften Anklänge in ſchön geſchlungener Miſchung; wenn indeſſen eine Grundſtimmung ſo ganz, gleichſam ohne alle Schattirung in der Seele herrſcht, ſo tönt auch ohne Unterbrechung die Aſſonanz, wie z. B.:

Klarcos.

Jetzt geh', mein treu'ſter Mann und Freund, und mache aus,
Was ich dir anbefahl, den Dienern allen kund.
Mein Schirm und meine Burg, ja auch mein Schwert ſei du!
Wer, was du ſagſt, nicht ſchnell erfüllt in ſtiller Furcht,
Der büße ſolchen Frevel ſtracks mit ſeinem Blut;
Denn wilde Dinge hegt die eiſenharte Bruſt,
Seit mir ein liebend Wort die Freuden all' erſchlug.

Dagobert.

So folge Glorie dir und Sieg, mein Herr und Graf,
Wie deinem Worte ſchnell entſpricht die treue That.
Du biſt des Dagobertes Herz und er dein Arm;
Ja auch dein Auge will ich ſein. Wie du befahlſt,
Soll Schweigen dieſe Burg umgeben, wie ein Grab,
Daß fern von ird'ſchem Laut allein ſei dieſer Saal;
Und wenn du mein bedarfſt, bin ich dem Rufe nah'.
So fordert es vielleicht, was du beſchloſſen haſt.

Schrecklich tönt hier im ſteten finſteren „U“ der ſcheußliche Mord hervor, der des Klarcos Seele dumpf erfüllt, während der reine Sinn des argloſen Dieners im klaren „A“

von ſeiner Treue redet. — Bisweilen ſchwingt ſolche durch die Aſſonanz ſo treffend charakteriſirte Grundſtimmung ſich, als muſikaliſcher Climax und Schlußfall, zuletzt auf zum wirklichen Reim, und zwar in der folgenden verſchiedenen Weiſe:

Als die Sonne nun verſunken,
Blühet noch der Abend roth.
Lange ſchienen weit die Flammen,
Gegenüber ſtand der Mond;
Mitten inne kleine Sterne
An des Himmels Gürtel hoch,
Unten dann die große Erde,
Wo im tiefen Dunkel ſchon
Blumen duften, Bäume rauſchen
Bei der Nachtigallen Ton.

Der Schmetterling.

Wie ſoll ich nicht tanzen?
Es macht keine Mühe,
Und reizende Farben
Schimmern hier im Grünen.
Immer ſchöner glänzen
Meine bunten Flügel,
Immer ſüßer lächeln
Alle kleine Blüthen.
Ich naſche die Blüthen
Ihr könnt ſie nicht hüten.

F. Schlegel.

Das Charakteriſtiſch Schöne in dieſen regelloſer flatternden Rhythmen und Tönen bedarf wohl keiner näheren Erörterung. — Bei den Südländern wechſelt in den Stanzen ſelbſt die Aſſonanz öfter regelmäßig ab mit dem eigentlichen Reim, und auch im Deutſchen hat man dieſes nachgeahmt: es liegt aber in ſolcher Miſchung wiederum eine gewiſſe Halbheit und Zerfallenheit, welche nur in ſeltenen Fällen gerechtfertigt werden kann durch eine tiefere Bedeutſamkeit. Ueberhaupt zeigt die Aſſonanz kein natürliches

Streben zur strophischen Bildung, denn sie tönt, ohne alle Bestimmung formeller Aeußerlichkeit, eben in den einfachen Grundlauten der Sprache nur die innerste Musik der Seele hervor, und so muß sie nothwendig so lange stets forthallen, als die Psyche in der gleichen Regung verbleibt. Dieses tiefste musikalische Princip der Assonanz scheint der sinnige Bernhardi eben nicht beachtet zu haben, wenn, von spanischen Vorbildern geleitet, er sie auch im Deutschen, nach vierzeiligen Strophen abgetheilt, für die Romanze empfiehlt [240]): die Erzählung und der nicht lyrisch erregte Erzähler haben nach unserer früher ausgesprochenen Ansicht andere äußere Einheiten, als eben die des tieferen Seelenlautes. Die eigentliche ästhetische Bestimmung der Assonanz geht aus den vorhin angeführten Beispielen schon allenfalls klar genug hervor: sie ist an ihrem rechten Ort in solchen lyrischen Darstellungen und Ergüssen, wo der volle Gleichklang für den zarten Ausdruck zu stark und gewichtig wäre; oder auch, wo — im Dramatischen häufiger vorkommend [241]) — ein tiefes innerstes Versenktsein in eine einzige Empfindung sich auch äußerlich musikalisch darstellen soll durch einen einzigen leiseren Grundton. In jenen zuerst angeführten Beispielen, klagt das Mädchen ihren Schmerz über die Untreue des Geliebten wiederum in dem düsteren „U", die beruhigende Trostrede dagegen hat den sanften Ton „Ei", und die Erinnerung an die Wonnezeit der ersten Liebe hat den kindlichen Jubellaut der Doppel-Asso-

240) „Eine jede Erzählung ist ein fortschreitendes Ganze, welches am Ende in einem einzigen Haupteffect zusammenläuft. Dieser, auf welchem ein jeder einzelne Theil der Erzählung hindeutet, ist es vorzüglich, welchen die Assonanz ausdrückt." a. a. O. S. 408.

241) Der Einwurf, dass viele Schauspielbesucher die Assonanz nicht hören möchten, verdient keine Beachtung: es vernehmen sicher noch Mehrere niemals die zarten und kunstvollen Schattirungen, z. B. in den Mittelstimmen eines geistreich behandelten Chores; und die zartesten Farbentöne und Reflexe eines Meisterbildes bleiben ungesehen von tausend bewundernd schauenden Augen. d. V.

nanz „Ei — A", der aber, als durch einen Zaubertrank das Angedenken der Liebe vertilgt werden soll, folgendermaaßen übergeht in das schaudernde „Au — A":

Sprichst du wahr? gibt's solche Mischung,
Die mit grimm'ger Glut so grausam
In die Seele dringt, daß sterbend
Welkt der Liebe zarte Aussaat? —
Nein, zu feindlichem Beginnen
Ist mir deine Kunst nicht brauchbar.
Will die Liebe sie vertilgen,
Ist sie furchtbar mir und grau'nhaft.'

Mit großer Leichtigkeit führt Apel [242]) durch die vielfachsten Schattirungen dieses psychische Tongemälde weiter noch durch; Aehnliches findet man in Tieks Octavianus, und besonders in F. Schlegels schon erwähntem Alarcos, welcher, in seinem äußeren Bau fast ganz auf der Assonanz basirt, durchaus wirkt, wie ein fortlaufendes charaktervolles Musikstück [243]). Da der reine Vocalreim, mehr als irgend eine andere musikalische Sprachform, zu richtigem Auffassen seines Wesens das längere Beispiel durchaus bedingt, so müssen wir zuletzt noch einige Stellen hier aufnehmen aus des Alarcos Monolog vor dem Morde seines Weibes; es heißt darin unter andern:

Ruhm, Liebe, Glorie, Lust, sind mir des Lebens Herz,
Wo hoch in Flammen all die Kraft vereinigt brennt;
So lichter Fackel folgend hab' ich stets gelebt,

242) In seiner dramatischen Skizze „Zauberliebe;" Gespensterbuch Th. IV. S. 127 u. f.

243) An dieser Stelle ist natürlich nicht etwa von dem inneren Werthe, sondern nur von der äusseren Gestaltung des Alarcos die Rede. Derselbe stammt aus einer der Geschichte deutscher Poesie bereits anheim fallenden Periode, in der aber bei unseren Sängern zugleich der Formtrieb nach allen Richtungen hin sich mächtig regte; und Alles, was dieser etwa Gutes zu Tage gefördert, wird hier, frei von jedem Schulen- und Jüngerwesen, ein nothwendiges Object ästhetischer Beschauung.

d. V.

Fortan auch muthig will ich vorwärts ferner geh'n,
In Sturm mich selber reißend, achten keinen Schauer,
Ging auch durch Höll' und Pein und Blut der dunkle Weg! [244]).

Des Todes Grimm quillt plötzlich aus der höchsten Lust,
Schnell färbt sich rosenlichte Liebe oft in Blut,
Und Leichen häuft auf Leichen zorn'ge Ehr in Wuth.
Denn schrecklich rächt oft Ehre noch so kleine Schuld,
Und muß sie uneins zürnen gar dem eignen Thun,
Reißt unaufhaltsam wachsend alles fort der Fluch,
Macht in Verwüstung ihre Allmacht gräulich kund.

Wie meine Burg dort glänzend glorreich oben thront,
Der Väter Denkmahl, sonst Alarcos hoher Stolz [245]),
Die nun als Wohnsitz grausen Unheils mich bedroht! —
Vielleicht, daß Donna Clara jetzt um mich besorgt,
Auf jeden Fußtritt merkend, sorgsam leise horcht,
Mit stiller Sehnsucht auf die Rückkehr dessen hofft,
Der heimlich hingab ihrem Feind sein eisern Wort,
Der eignen Brust ein ewig schneidend scharfer Dolch.
Bald öffnet nun die hohen Pforten dort das Schloß,
Mit freud'gen Blick tritt Clara mir entgegen schon —
Doch Gruß und Freude geben dem wohl keinen Trost,
Der nichts mehr denkt, und glaubt, und sieht, als bitt'ren Tod. —
O weh, es schwillt das Auge banger Thränen voll,
Indeß ich so in Träum' und Mitleid mich verlor;
Schmerzüberwannt fließt unaufhaltsam fort der Strom
Der bitt'ren Zähren aus des Herzens vollem Born.

Wohlan, Alarcos, muthig nur der Burg genaht!
Und wie dein Wort du rasch entschlossen zweimal gabst,
So schreite jetzt auch muthig rasch zur dunklen That.

Ich nahe dir, o Burg, mit innerm Grausen.
Die Mauern sehn mich an wie Grabessteine,
Die hohen Fenster mit trübsel'gem Scheine:
Es ist, als könnte da nur Unheil hausen.

---

244) Der Schlussfall „U, U, A" präparirt, um musikalisch zu reden, gleichsam das Eintreten des folgenden assonirenden Tones „U." Vergl. S. 174 dieses Bandes.

245) Sehr am rechten Ort gesellen in diesen Versen die mittleren Beiklänge sich zur schliessenden Assonanz.
d. V.

Und wie im Wind die alten Eichen ſauſen,
Mehrt ſich die Angſt, ich ſehe mich alleine,
Die Schrecken alle drohend im Vereine,
Und höre dumpf die Hölle unten brauſen.

Höchſt charakteriſtiſch an ſich, und in ihrer einander nach tieferem Geſetz bedingenden Folge, ſind hier die durchgehenden Aſſonanzen „E, U, O, A," bis endlich in geſteigertem Moment die innerſte Hölle hervorklingt in den grell untereinander diſſonirenden Reimen auf „Ei" und „Au." Bernhardi ſagt: „durch dieſes treffliche Arrangement iſt der „ganze Monolog ein furchtbares und ſchreckliches Concert „geworden, deſſen grauſende Töne durch die Trimeter und „die männliche Endung derſelben noch vermehrt wird[246])." Wir haben dieſem Urtheil nichts hinzuzufügen, als nur allenfalls die hier ſchicklich wiederholte Mahnung: „Wem etwa ſolche Tonbildungen ungehört oder ungenoſſen verhollen, der werfe ſeinen äußeren und inneren Sinn nicht auf zum richtenden Maaßſtab über das Weſen der Sprachmuſik." —

So wäre denn nach der Rhythmik auch die gebundene Melodik der deutſchen Dichtkunſt vollſtändig angeſchaut. Statt einer weitläuftigen Recapitulation des gefundenen Tonreichthums geben wir ſchließlich lieber den folgenden Theil eines ächt muſikaliſchen Gedichtes, in welchem freie Aſſonanzen und Alliterationen, leiſere Gleichklänge der Mitte mit kraftvollen Endreimen ſich verbinden zu einem rein meloſchen und dabei höchſt charaktervollen Tongemälde:

Das Gewitter[247]).

Was murret und grollet dort fort und fort?
Was ragen die Wolken ſo drohend dort?

246) S. 406.

247) Von Albert vom Hochwald, bis jetzt noch ungedruckt, gleich den früher bereits angeführten rhythmischen Stellen dieses sprachkundigen Sängers. d. V.

Das iſt des Gewitters gewaltige Macht,
Hier heit'rer Himmel, dort Grabesnacht.
Und düſt'res Brüten hüllt Wald und Flur,
Und nirgend regt ſich des Lebens Spur;
Die Blumen neigen ſich müd' und matt,
Und leiſe zittert der Espe Blatt.
Die Lämmer ſtehen zur Erde gebückt,
Sie haben ſich nahe zuſammengedrückt;
Der Hirte ſchreitet beklommen einher,
Er ſchweigt, und athmet ſo ängſtlich und ſchwer.
Und wie er lauſchet mit heimlichem Grauſen,
Da hört' er's näher und näher brauſen,
Und ſauſend und brauſend durch rieſige Eichen
Ergrimmte Stürme ſtöhnen und keuchen.
Sie kreiſeln und wirbeln das dürre Laub,
Sie tragen und jagen ein Meer von Staub,
Sie heulen und eilen durch Flur und Wald,
Zerreißen mit trotzig kühner Gewalt
Den ſchwarz verhangenen Wolkenhimmel,
Und füllen die Lücken mit Staubgetümmel.
Da, wo der Gewaltigen Kraft ſich zeigt,
Mit Zittern und Zagen ſich Alles beugt,
Es woget der Forſt, wie ein wallendes Meer —
Die Eiche allein ſteht kräftig und hehr.

Nun einet ſich grimmig der Stürme Schwarm,
Sie packen die Eiche mit nervigem Arm;
Sie toben und raſen in wilder Wuth —
Die Eiche ſtehet mit feſtem Muth.

Da ziehen die Winde ermattet fort.
Doch ſehet ihr wohl das Wetter dort?
Sie waren dem Wetter vorangeflogen,
Jetzt langſam kommt es herangezogen.
Und dumpfer und ſchwerer mit düſt'rem Grollen
Die murrenden Donner raſſeln und rollen.
Und heller und greller mit gelbem Licht,
Das Zucken der Blitze die Wolken durchbricht.
Und dunkel wird es, und Uhu und Eulen
Und Fledermäuſe verwundernd eilen,
Und freuen ſich jauchzend des Sieges der Nacht,
Der ihrem Kerker ein Ende gemacht.
Und brüllend und krachend die Donner ſich wälzen
Und Blitze mit Blitzen ſich ſchlängelnd verſchmelzen.

Der Sturm kehrt wieder mit doppelter Kraft,
Und schüttelt rasend der Eiche Schaft,
Umarmt sie mit riesenkräftigem Ringen,
Und will sie knirschend zum Bogen zwingen. —
Die Eiche steht furchtlos mit stolzen Zweigen,
Sie kann wohl brechen — doch nimmer sich beugen, u. s. w.

Dieses Fragment liefert, abgesehen von dem hier energischen Zusammenwirken aller melodischen Versformen, dem aufmerksamen Leser noch interessante Beläge zu so Manchem, was wir früherhin festgestellt haben über die Bedeutsamkeit der musikalischen Sprachsphären, bis hinab zu dem Charakteristischen der ersten Grundlaute. Von den einfachen Vocalen waren wir ausgegangen; zu ihnen sind wir — nachdem die einzelnen Zweige der Untersuchung, gleich der vorn verzeichneten sphärischen Tonfigur, mehrfach in kleinere Zirkel zusammenliefen — auf natürlichem Wege wieder zurückgekehrt. Sie aber, die fünf Vocale, sind die Träger alles so vielfach bewegten und gestalteten Sprachtones; sie bestimmen dem weitesten Umfang nach die Fülle der aus der menschlichen Brust so schön, ja man möchte sagen, so göttlich hervorströmenden Musik [248]): mit der endlichen Bindung ihres äußersten Tonkreises ist also auch diese Untersuchung nothwendig abgerundet und geschlossen. Dieselbe erfaßt den Antheil näher, welcher der Aesthetik nothwendig gebührt an der Sprachwissenschaft, der aber bisher noch in keiner Kunstlehre eine wesentliche Beachtung gefunden hat. Andeutungen und Fragmente mußten freilich an dieser Stelle meistens eine größere Durchführung der einzelnen Materien ersetzen; sollten indessen auch in dieser Gestalt dieselben die

248) In der ältesten auf unsere Zeiten gekommenen Sprache bezeichnen die Vocale, als der belebende Geist alles Sprachtones, auch für sich allein in bedeutsamer Synthesis den ewigen Urgeist, „der da ist, sein wird, und gewesen ist," in dem hochheiligen Worte: יְהוָה „JEHOVAH," in reiner Tonanschauung „JEOVA," da J, V und H ursprünglich keine Consonanten sind. Vergl. S. 170 dieses Bandes.

Theilnahme Derer erwecken, welche, stolz auf ihr Volk, deutsches Wort und deutschen Sang mit uns so recht im innersten Herzen achten und lieben: so liegt noch ein reicher Vorrath von Materialien uns zur Hand zu einer specielleren Behandlung eines Kunstgebietes, das, wenn auch nicht in unserer Darstellung, doch in seiner Wesenheit und Bedeutsamkeit das Interesse der gesammten Nation in gleichmäßigen Anspruch nehmen muß.

Es ist eben noch eine tiefere Richtung dieses Werkes, den Sinn für die schönen Künste möglichst zu verallgemeinern, deren Fortbildung und Pflege mehr und mehr wiederum zur Volksangelegenheit zu machen, und dieselben dem Gesammtleben dergestalt näher zu bringen, daß sie nach Möglichkeit mitwirken zur Verschönerung und Veredlung des Daseins [249]). Manches der Art ist bereits bedeutsam eingestreut worden im Laufe der bisherigen Untersuchungen, welche mit dem Schluß dieser Abhandlung zugleich den Weg zu dem hier vorgesteckten rein ästhetischen Ziel größtentheils durchlaufen haben. „Von aller Schönheit, die nur durch Bewegung er„scheint, sollte in diesen Beiträgen zur Kunstlehre besonders „geredet werden [250]); und solchem Vorhaben ist denn auch bereits genügt worden nach einem aus der Natur der Sache entspringenden Gange. Zuerst wurde nehmlich die Schönheit der Bewegung dem Allgemeinen nach angeschaut, und das Ideal alles bewegten Schönen nachgewiesen in einer besonderen Untersuchung. Darauf fanden die hier sich ergebenden artistischen Bestimmungen nothwendig zuerst ihre Anwendung und weitere Bestätigung in der Orchestik, als dem vereinigenden Mittelpunkt aller schönen Bewegung, welcher Kunst denn, neben der grazienvollen formellen Aeußerlichkeit, zugleich noch ein bedeutsamer ästhetischer Gehalt zugetheilt ward in den Umrissen zu einer künftigen Pan-

ti

249) S. Th. I. Vorrede S. VII.

250) S. Th. I. S. 2.

tomimik[251]). Nachher wurde die reine Tonkunst in Hinsicht ihrer Bewegung näher untersucht, und auch ihr, in einer durchgeführteren Betrachtung des Tones zur Psyche, für sich selbst ein ächt poetischer Inhalt zugesprochen. Nunmehr ward die Dichtkunst, als die dritte und letzte Kunst rhythmisch schöner Bewegung, von dieser Seite mit besonderer Rücksicht auf die deutschen Sprachformen näher angeschaut; zuvor aber betrachteten wir noch die drei Schwesterkünste, Poesie, Musik und Orchestik, nach ihrem ersten Zusammenhange in der besonderen Abhandlung über das Hyporchema. Als das Ideal alles bewegten Schönen, in Gebehrdung, Ton und Vers[252]), erschien uns überall jener höchste Liebreiz, jene Charis, deren Nomos oder Gesetz hier eben näher festgestellt und begründet werden sollte. Das dabei waltende höchste ästhetische Princip in allen unseren bisherigen Untersuchungen ist kein anderes, als daß ein Kunstwerk nur schön sei, in so fern es ein Inneres offenbare in vollkommener äußerer Erscheinung; daß es also Idee und Form, oder, in weiterem Sinne, Geist und Natur in einer selbstständigen Schöpfung innig verschmelze zu schönster Einheit[253]). Dieses Gesetz aber darf nicht etwa nur partiell erscheinen für die bisher betrachteten artistischen Sphären; es muß vielmehr als ein allgemein gültiges, als Träger jeder erhabenen wie aller graciösen Schönheit, anderweitig auch nachgewiesen werden: und daher folgen denn hier nothwendig noch einige, wenn auch kürzere Betrachtungen über die anderen Gebiete schöner Kunst.

---

251) Jene psychologisch-ästhetische Abhandlung über Pantomimik gehört aber, den daselbst aufgestellten allgemeinen Bestimmungen nach, dem Maler und Bildner nicht minder wie den scenischen Künstlern. S. Th. I. S. 143.

252) S. Th. I. S. 131.

253) S. Th. I. S. 10. 33. 304. u. a. a. O.

XII.

Die Bildhauerkunst neuerer Zeit, mit historischen Rückblicken auf ihre Entwickelung.

Das ist vielleicht die Bestimmung der schönen Kunst, in ihrem Entwickelungsleben die Ver des Schönen, wie sie der Menschheit beschieden worden, ihrem ganzen Gebiet nach auszumessen, so daß die Kunst jedes Volks oder Zeitalters nur einen Theil der großen Kreislinie ausmacht, welche die gesammte menschliche beschreibt.

Schorn.

Die Bildungsgeschichte jedes einzelnen zu größerer Geistigkeit gelangten menschlichen Individuums zeigt dem Allgemeinen nach, zugleich die Form aller höheren Entwickelung der gesammten Menschheit. Leiblich werden Alle geboren; und der Körper allein äußert auch zunächst nur seine Wirksamkeit in dem Begehren einer roben durch ihn eben bedingten Sinnlichkeit: die Erziehung hat demnach kein anderes Ziel, als den schlummernden Funken des Geistigen lichter anzufachen, und den Menschen, seiner göttlichen Bestimmung gemäß, mit Unterordnung alles Thierischen zu cultiviren zum sittlichen Vernunftwesen. Harmonische Ausbildung, in welcher die zu geistiger Herrschaft gelangte Psyche zugleich auch mit der angestammten Körperlichkeit zu schönster gemeinsamer Entwickelung gelangt, war aller menschlichen Cultur höchstes und einziges Ziel [1]). Der Kampf nun des Physischen mit dem Psychischen, der sich

1) Vergl. Th. I. S. 8. 32.

dabei in jedem Einzelwesen wiederholt, gehört eben so den besonderen Völkern, wie überhaupt dem gesammten Geschlecht; und die anschauliche Darstellung dieses allmähligen Vergeistigungs-Processes der Menschheit nach dessen natürlichem Stufengange ist eine der wichtigsten Aufgaben der höheren Geschichte. Das Geistige oder die Idee tritt überwiegender stets aus dem Sinnlichen hervor, wie es eine genauere Betrachtung des Sonst und Jetzt nach den mannigfaltigsten Richtungen hin entschieden bewährt. Zunächst zeigt diese Fortentwickelung sich in der Religion, wie in der wachsenden Sittlichkeit, welche nur fromme Befangenheit und scheinheilige Salbung zu bestreiten vermögen. Es offenbart dieselbe sich in der Philosophie, deren Geschichte eben nur zunächst die Entfaltung darstellt des reinen Geistes für sich; man erkennt dessen wachsende Herrschaft deutlich in der größeren Macht über die gesammte uns umgebende Stoffwelt durch Chemie und Mechanik. Das nehmliche bekunden der ausgebildetere Rechtsstand, das politische Leben der Völker, und ganz besonders noch das Kriegswesen. Dieses ist, von dem rohen Schlachten körperlicher Kraft und Gewandheit, durch Erfindung des Schießpulvers und der darauf begründeten Taktik und Strategie, zu einer streng mathematischen Wissenschaft geworden, in welcher vortheilhaft aufgestellte Linien und Figuren, wohlberechnete Bewegungen und Märsche oft bestimmtere Siege erfechten als Kanonendonner und Schwertschlag. Besonders klar noch ist aber die Vergeistigung der Menschheit nachzuweisen in einer allgemeinen historischen Entwickelung der schönen Künste. Die rohen Freudensprünge des Wilden gestalten sich nach und nach zum schönen mimischen Tanz; die Poesie schreitet von dem rein subjectiven lyrischen Erguß — der Freude, des Schmerzes oder der Andacht — durch den, auch rohere Sinne schon fesselnden märchenhaften Zauber des Epos allmählig fort zum Drama, als der eigentlichsten Offenbarung des Geistes in Handlung und That: und so entfaltet, allgemein wiederkehrenden Gesetzen

gemäß, jede Kunst einzeln für sich ihre Blüthe im wechselnden Laufe der Zeiten. Von diesem nach einanderer folgenden, durch die Religion bedingten Hervortreten nun in der Geschichte, und nicht sowohl von jener gleichmäßigen inneren Ausbildung der einzelnen Formen des Schönen, muß zunächst hier in Kurzem die Rede sein.

Die Orchestik, als die Kunst der grazienvollsten Körperbewegung; Poesie, als Kunst des reinen Geistes, ohne besonderes äußeres Mittel der Darstellung; Musik, Anfangs hier in ihrer rohesten Form genommen, als Gesang, nur begleitet von rhythmischem Geräusch; Schauspielkunst als die endliche Synthesis der genannten ästhetischen Sphären: alle diese in ihrem Erscheinen also unmittelbar nur an das menschliche Sein geknüpften Kunstformen haben zwar, ihrem Entstehen und ihrer Fortbildung nach, sämmtlich auch eine nähere Beziehung zur Religion gehabt, und ihre Amalgamirung mit derselben, so wie darauf wiederum ihr nothwendiges Freiwerden, würde schon manche Resultate liefern für das hier eben genauer nachzuweisende Anwachsen der geistigen Herrschaft: deutlicher zeigt indessen, und an dieser Stelle hier eben genügend, dasselbe sich in den neben dem Menschen als freie Schöpfungen für sich hinausfallenden Gebilden der plastischen Künste.

Die älteste und hier folglich zuerst zu erwähnende Kunst räumlicher Gestaltung ist die Architektur. Wenn wir von dem Bau der Hütte wie überhaupt von jedem Zweck der Bedürftigkeit an dieser Stelle natürlich absehen, so ist das Erste hier nothwendig gewesen das Streben nach einer Umschließung, die, zunächst ohne alle Bedachung, nur bestimmt war, eine große Menschenmasse und wahrscheinlich einen ganzen Volksstamm zu vereinigen für religiöse, und beiher auch wohl für politische Zwecke. Der Babylonische Riesenkegel entstand einst in einem solcher abgegränzten Räume, die aber ihrer heiligen Bestimmung auch möglichst eben entsprechen sollten durch angemessene grandiose Schönheit, daher wurden colossale Steinmassen herangeschleppt, und theils

ganz roh, theils wenig behauen [2]), zu irgend einer geometrischen Form geordnet, die alsbald ihre symbolische Bedeutung erhalten haben mag. An diese unbezweifelt früheste Form der heiligen Architektur erinnern uns noch heut jene ungeheuren Bauwerke der Druidentempel, die man durch England und Irrland zerstreut findet [3]). Es sind gigantische Felsblöcke, roh überarbeitet, und kreisförmig zusammengestellt [4]), von denen spätere Jahrhunderte glaubten, daß Riesen und Zauberkünste allein diese Massen zusammenge-

2) Es ist viel gestritten worden, ob Steinbau oder Holzbau eher gewesen sei. Nach dem Vitruv ist dieser, dessen Gehälk und sonstige Structur der oberen Deckung noch im Stein zu erkennen ist, früher entstanden: solche älteste Form der Bedachung stellt indessen der Meinung nichts entgegen, dass blosse steinerne Umschliessungen geheiligter Räume das Erste der Prachtbaukunst gewesen seien.

d. V.

3) Die wichtigsten dieser Monumente sind bei Stonehenge in der Grafschaft Salisbury (gut gestochen von James Malton in zwei Blättern) und in Irland, wo diese Riesenkreise Cromleacs oder Cromliaghs genannt werden, bei Tobinstown in der Grafschaft Carlow, und zu Brownstown. Sie scheinen hier, nach der grossen Zahl und nach der verschiedenen Grösse zu urtheilen, nicht allein eine religiöse, sondern auch eine nähere politische Beziehung gehabt zu haben; wahrscheinlich wurden sie errichtet zum Andenken wichtiger Begebenheiten oder Personen, denn in dem Leben des heiligen Kentegern, der um das Jahr 580 blühete, wird eine solche Steinmasse ein Königs-Monument genannt. (S. Pinkerton, vitae S. S. Scot. p. 209.) Die vielen grossen kegelförmig abgestumpften Steine Irrlands, die auch in Schottland und den schottischen Inseln vorkommen, heissen Cairns. Vergl. Monimenta antiqua, or Observations on ancient Castles, including Remarks on the whole progress of Architecture etc. T. I. — Antiquities of Great-Britain, engraved by William Byrne from drawings by T. Hearne. — Ledwich, Irish Antiquities, Plates, Tab. I. fig. 1. 2. — O'Halloran Introduction to Irish antiquity p. 56.

4) Wenn in Deutschland dergleichen steinerne Umschliessungen sich nicht finden, so kann man wohl auf die Vermuthung kommen, dass hier die undurchdringlichen Waldungen, die Ehrfurcht gebietenden Riesen-Eichen und Buchen, die kein Land in ähnlicher Majestät aufzuweisen hat, bei den geheiligten Räumen im Innern der Bardenhaine die Stelle solcher ersten religiösen Architectur natürlich vertreten haben.

d. V.

tragen hätten, und deren Bewegung und Gestaltung, bei dem nothwendig geringen Vorrath mechanischer Kenntnisse, in der That nur dadurch erklärlich wird, daß ganze Volksstämme zu dem heiligen Zweck, entweder freiwillig oder von priesterlichem Einfluß bestimmt, ihre Kraft vereinigt haben, so wie dieses, den darüber erhaltenen Nachrichten zu Folge, einst der Fall gewesen ist bei den Colossal-Bauten Aegyptens. Nach- und nach nun wurden solche ähnliche umschließende Felsmassen anderer Orte mehr architektonisch geregelt; es entstanden glatte Steinwände, geziert mit Bilderschrift und symbolischer Sculptur, die in jeder früheren Zeit gewöhnlich nicht sowohl für sich erscheint als besondere Leistung, sondern vielmehr in innigster Verbindung mit der Baukunst. Solche Prachtwände wurden alsdann auch innerhalb der geweiheten Räume ohne alle Bestimmung des Tragens und Umschließens selbstständig aufgeführt, vielleicht nur als steinerne Geschichtstafeln; und hier zeigt uns die Architektur einen historischen Moment, wo sie, ohne die praktische Bedingung der Zweckmäßigkeit, am reinsten für sich selbst erscheint als eine freie die Religion verherrlichende Kunst des Schönen. Pyramiden, Obelisken und andere conisch aufstrebende Formen zierten, wie noch jetzt in Indien, diese weit gedehnten Tempel, und wurden denn auch für sich allein als Grabmahle, Gedächtniß-Monumente u. s. w. benutzt. Ungeheure Säulenhallen, gleichsam ganze nur oben bedeckte Säulenwälder erhoben sich innerhalb dieser prachtvoll umgränzten Bezirke; das Allerheiligste endlich darin, welches das Götterbild verschloß, war aber ein eigentlicher Bau von sehr geringem Umfang, nach Art einer Nische [5]), zu klein für die Andacht des Volkes, zu dessen Aufnahme, zu den feierlichen Umgängen und erhabenen symbolischen Tänzen [6]), eben die Umbauung selbst nur meistens bestimmt war. Wenn nun auch, vielleicht mit steigender Vollendung

5) σηκός. Strabo.
6) S. Th. 1. S. 145. 361. 381.

der Technik, die Bedachung in der heiligen Architektur mehr und mehr ſtets hervortrat [7]), ſo behielt dieſe dennoch, wie ein genauerer Hinblick auf die Struktur der Tempel Aegyptens, Indiens und Südamerika's es bekundet, ſtets den urſprünglichen Charakter der freien nur lateralen Umſchlieſſung. Sollte jedoch zu dieſer die gänzliche Bedeckung noch hinzukommen, ſo gab es in Zeiten der roheſten Kunſt dazu ein ſehr natürliches Mittel, nehmlich die Ausgrabung und Aushöhlung, und die dadurch entſtehenden unterirdiſchen Räume waren dem myſteriöſen Weſen, das auf ſolcher Culturſtufe nothwendig überall mehr oder minder ſich findet, überaus entſprechend. Wer je im dunklen Schooß der Erde, in den Klüften und Schachten der Berge, oder gar in ſolchen kunſtvollen Excavationen umhergeirrt iſt, wem die eigenthümlichen Gefühle dieſes lebendigen Begrabenſeins die Bruſt durchſchauert haben: der begreift leicht, wie ſehr dieſe finſteren Tempel dem geheimnißvollen Weſen entſprachen, worin die Prieſterherrſchaft jener Urzeit ſo gern ſich hüllen mochte. Wenn die gigantiſchen, Städte gleichen Tempelruinen über der Erde ſchon gerechte Bewunderung einflößen; ſo kann man dieſe ſubterraneiſchen Structuren nur mit größerem Staunen noch betrachten. Die jede Vorſtellung überſteigenden Tempelhöhlen Indiens, die Grabeshallen und Labyrinthe Aegyptens und Griechenlands, mit ihren ſymboliſchen, auf den Lauf der Geſtirne Bezug habenden Irrgängen, die verwandten Bauwerke des alten Hetruriens [8]), und andere ähnliche unterirdiſche Architektu-

7) Dem aſtronomiſchen Cultus war ohnehin die gänzliche Verdachung natürlich entgegen; daher waren auch die griechiſchen Tempel der hohen himmliſchen Götter oben wenigſtens theilweiſe offen.

d. V.

8) z. B. das rieſige Labyrinth zu Clusium, gleich dem ägyptiſchen, über und unter der Erde, und mit vier 150 Fuß hohen Pyramiden umſtellt. Kleinere unterirdiſche zu heiligem Dienſt beſtimmt geweſene Bauwerke ſieht man jetzt noch in der Gegend von Puzzuoli. Die Meilen langen noch nicht gehörig unterſuchten Catacomben von Rom und Nea-

ren *): sie erfüllen die Seele mit einer unwillkührlichen Ehrfurcht gegen die graue Vorwelt; ja ein flüchtiges Sinnen darüber blickt wohl mit einer gewissen Geringachtung auf spätere Zeiten, die solche Riesenwerke nicht mehr hervorgebracht haben. Völker einer höheren Entwickelungs-Epoche können und mögen aber solche bloß colossalen Werke nicht mehr aufführen zu Ehren des Hohen und Heiligen, eben weil die Menschheit weiter fortgeschritten, weil sie geistiger geworden ist. Der rohe Kunstsinn hat in seinen ersten Regungen hauptsächlich nur folgende Ausdrücke des Schönen und Erhabenen: gigantische Massen, an Zauber und Wunder gemahnend, und gepaart mit dem stets erhebenden Gefühle der Unvergänglichkeit; ferner übernatürliche die Sinne verwirrende Pracht und Kostbarkeit des Materials, das durch die Schwierigkeit der Behandlung noch an Ansehen gewinnt; und endlich Freude am recht Abentheuerlichen und Mystischen. Dieses ist, wenn wir so sagen dürfen, die Aesthetik der Urzeit, die sich als festes Princip an allen frühesten Kunstleistungen der verschiedensten Völker bewährt, und aus welcher denn auch jene angestaunten Architekturen hervorgegangen sind. In ihren senkrechten oft nichts tragenden Riesenmauern, in den pyramidalischen und conischen Formen, bei denen, nothwendig überall den frühesten kindischen Anfang der heiligen Baukunst bildend, die Massen in der steten Verjüngung nach oben von selbst auf einander ruhen, herrscht keine eigentliche Kunst: die ersten und einfachsten mathematischen Figuren haben keine höhere Schönheit, die nur in den Bil-

---

pel mit ihren zahllosen Irrgängen haben vielleicht eine ähnliche Entstehung und Bedeutung: dass es keine blossen Steinbrüche gewesen sind, davon wenigstens kann auch ein flüchtiger Anblick bald überzeugen. d. V.

9) Unter Andern auch noch die merkwürdige unterirdische Galerie zu New Grange in Irland, welche die Form eines Kreuzes bildet. S. Ledwich a. a. O. p. IX. Plates Tab. I. Pl. 2.

dungen des Organiſchen erſt hervorbricht. Rechnet man von allen dieſen früheſten Kunſtwerken die coloſſaliſche Größe ab, ſo machen ſie ſchlechthin nicht die mindeſte Wirkung mehr. Der Eindruck des Staunens, den dieſelben hervorbringen, beruht beinahe einzig nur auf der Verwunderung über die Möglichkeit ihrer Geſtaltung; unſere Zeit hat keine deutlichen Begriffe von der vereinten Kraft und Wirkung vieler hunderttauſend von religiöſem Sinn oder auch Zwang beſeelter Hände [10]), und daher ſchreibt man, wie ſchon erwähnt ward, jener Urzeit mechaniſche Kenntniſſe zu, die ſie in dem geträumten Grade und Maaße ſicher niemals gehabt hat. Ueberhaupt ſchlägt man — verleitet von einiger aſtronomiſchen Wiſſenſchaft, und beſonders von gewiſſen mathematiſchen Formeln zur Berechnung der Finſterniſſe, von mancher empiriſchen Kenntniß in der Chemie, und von einigen geſchickten praktiſchen Handgriffen in verſchiedenartiger Technik — die ſcientiviſche Intelligenz jener Nationen, und beſonders jetzt der aſiatiſchen Urvölker, meiſtens um Vieles zu hoch an: der Verfolg dieſer geſchichtlichen Darſtellung wird für dieſe Behauptung noch einige weitere Beläge geben. Aus allem Bisherigen nun ergiebt als allgemein hiſtoriſches Reſultat ſich deutlich: daß die erſten höheren Kunſtäußerungen der Architektur — hier als freie Kunſt für ſich dem religiöſen Ausdruck einer myſtiſchen Symbolik vollſtändig genügend — ſtets nur den höchſt möglichſten Aufwand von rohen Maſſen verwendeten, und zwar in rein verſtändiger oder geometriſcher Anordnung ohne höheren Schönheitsſinn. Das Licht der Ideen

10) Das Coliſäum zu Rom konnte wohl nur aufgeführt werden durch jene Tauſende von Titus in die Sclaverei geſchleppte Juden. Wenn aber freie Kräfte mittelſt des Geldes die Peterskirche erſchufen, deren einzige Kuppel übrigens in künſtleriſcher Beſchauung mehr werth iſt, als alle Pyramiden der Erde: ſo ward dieß wohl nur dadurch möglich, daß Jahrhunderte hindurch ganz Europa auf den verſchiedenſten Wegen beiſteuern muſste zu deren Vollendung. d. V.

war damals noch nicht heller hervorgebrochen; des Geistes ist in jenen artistischen Leistungen wenig, überwiegend ist nur des Stoffes riesige Quantität.

Die Sculptur der Griechen ist in der Geschichte die zweite, in innigster Verschmelzung mit der Religion ihres Zeitalters höher gereifte Kunst; sie bezeichnet deutlicher als die auf uns gekommenen Werke der Philosophen, Redner und Dichter den wahren Zustand hellenischer Cultur. Da wir späterhin noch auf die wichtigsten Momente ihrer Entwickelung zurückkommen müssen, so machen wir hier nur in Wenigem aufmerksam auf die in ihr sich zeigenden Fortschritte des Geistigen. Die plastischen Meistergebilde offenbaren in der Heiligsprechung[11]) der menschlichen Gestalt die reichste Fülle ewiger Schönheits-Ideen; Götter-Ideale stehen vor unseren staunenden Blicken, selig versenkt in den Formen des irdischen Daseins: aller Zweispalt des Uebersinnlichen mit der Materie erscheint gleichsam geschlichtet, das Geistige hat auf das Innigste sich vermählt mit dem leiblichen Stoff. Dieser nun erfüllt freilich noch den Raum nach allen Dimensionen; doch aber ist hier die concrete Masse, schon der Quantität nach auf das dem Ausdruck schlechthin Nothwendige nur beschränkt, gänzlich untergeordnet der höheren Schönheits-Idee. Es offenbart hier, im reinen Gegensatz zur vorigen Periode, viel Geist sich in einem geringen Volumen sinnlicher Materie.

Die Malerei war in geschichtlicher Folge die dritte Kunst, in der das Religiöse einer höheren Epoche menschlicher Bildung wiederum ihren entsprechendsten und wahrhaftesten Ausdruck fand. Die früheren Maler bis hinauf zu Raphael geben in ihren frommen und ächt christlichen Bildungen — welche, wie unter andern zu Florenz, die Volksmassen ganzer Städte in begeistertem Triumphzuge, gleich als wären es wirklich angebetete Götter, zu den geweiheten Altären der Gotteshäuser führten — das deut-

11) Vergl. Th. I. S. 10.

lichſte Bild von der religiöſen Stimmung jener Zeit: das Heilige feierte abermals eine neue, wenn gleich nicht ganz ſo innige und befriedigende Vermählung mit einer ſinnlichen Kunſt. Wie aber war dieſe geiſtiger wiederum geſtaltet. Marmor und Erz und andere ſchwere Materien konnten zur Darſtellung des im Chriſtenthum lichter erkannten Ueberſinnlichen und Ewigen wenig mehr zuſagen; die Kunſt begnügte ſich jetzt mit einem idealiſchen Schein von realer Geſtaltung, indem ſie die der Körperlichkeit weſentlichſte dritte Dimenſion des Raumes aufgab. Gleich dem geiſterhaften Schatten, der ohne weitere Dichtigkeit nur Länge und Breite hat, werden die Bildungen der Malerei geſchaffen; und dennoch treten in lieblichſter Täuſchung die Geſtalten der himmliſchen Bewohner verkörpert hin vor das wonnetrunkene Auge. Die Bildhauerkunſt ſtellt, ungeachtet ihrer vielfachen Relation zum Geiſtigen, doch mehr nur das formelle Ideal phyſiſcher Vollkommenheiten dar im concreten Stoff; die Malerei, losgelöſter von dieſem bis zum bloßen körperlichen Schein, ſtrahlt dagegen in Farbenduft und Seelenblick des Auges ein höheres pſychiſches Leben heraus in leuchtender Klarheit.

Die Muſik erhielt nach der Malerei ihren erhabenſten Schwung in der innigeren Verſchmelzung mit der chriſtlichen Religion. Als der heilige Geiſt der Malerei auf ewig entflohen war, als die fortgeſchrittene Cultur auch eine Raphaeliſche Schöpfung nicht mehr in allgemeinſter frommer Begeiſterung zu den kirchlichen Altären tragen mochte, eben weil die geiſtiger gewordene Menſchheit über die gemahlten Himmel nunmehr gänzlich hinaus war: da erſt entſtanden — indeß die Muſik während aller früheren Kunſtepochen noch in der erſten Kindheit war — die erhabenſten Geſänge und Hymnen zum Preiſe des Unſichtbaren. Die alten italiäniſchen und deutſchen Kirchen-Componiſten ſchufen, das göttliche Wort der Offenbarung ſelbſt nach vielen Bibelſtellen in Töne übertragend, ihre heiligen Klangbildungen, von denen man jetzt, da die genauere Geſchichte der

Musik noch so merkwürdig im Argen liegt, meistens nur einen mangelhaften und geringen Begriff hat [12]), die aber von Millionen frommer und gläubiger Seelen angehört wurden unter tausend Thränen der seligsten Rührung. Auf den unsichtbaren Wellen der Töne erhob, innigster Liebe und Sehnsucht voll, der Geist sich zum Ewigen: das Heilige in der menschlichen Brust fand auf dieser Bildungsstufe seinen genügendsten Ausdruck in der abstracteren Zeitform des gestaltlosen Tones, so wie früherhin in dem körperlichen Scheinen der Malerei, in der concreten Räumlichkeit der Bildnerei, und endlich frühestens nur in der riesigsten sonst aber geistlosen Massenhaftigkeit der ältesten religiösen oder symbolischen Architektur.

Aber auch dieser Geist der Heiligkeit ist aus der Tonkunst entschwunden, wie es die neueren Compositionen im Kirchenstyl, und der lauere, nicht religiöse, sondern bloß ästhetische Antheil an allen Werken solcher Art genugsam bekunden [13]). Der Gesang gehört als herkömmlicher Ritus zwar noch der Kirche, und man schreibt und thut viel zu dessen Verbesserung, was aber wenig hilft, denn es verringert leider die Zahl Derer sich stets mehr und mehr, denen das geistliche Lied, auf das Innigste verwachsen mit ihrem religiösen Gefühl, noch ein wahrhaftiges Bedürfniß des Herzens ist. Es scheint, als müsse auf einer gewissen Stufe geistiger Bildung das Heilige und Göttliche, Ueberirdische und Unendliche mehr Vernunftanschauung als Ge-

12) Manche geistreiche Bemerkungen über den bisher noch wenig hervorgehobenen Unterschied der catholischen und protestantischen Kirchenmusik macht A. B. Marx in seiner mehrfach angef. Gesanglehre.

13) Das Freiwerden der Tonkunst von der Religion zeigt, nächst der mehr und mehr herrschend gewordenen höchsten Frivolität des Opernwesens, auch noch das spätere Hervortreten der reinen Instrumental-Musik, die, wenn sie auch im Fortschritt bis zur Beethovenschen Symphonie das Ideal ihres möglichen Ausdrucks noch bei Weitem nicht erreicht hat, doch niemals allgemeiner anzuwenden sein kann zur heiligen Gottesfeier. Vergl. übrigens dieses Bandes I. Abhandl.

müthsangelegenheit werden. In harmonisch gebildeten Naturen kann freilich das Herz niemals dabei seinen äußerst bedeutsamen Antheil aufgeben, doch aber wird das Gefühl hier in so weit vergeistigt, daß alle Vergesellschaftung einer irgend einem leiblichen Sinne schmeichelnden Kunstform als außerwesentlich erscheint: unter allen Künsten behält keine weiter eine innerste und innigste Beziehung zum Göttlichen, als nur die Poesie. Sie ist reine Kunst des Geistes; nur bildend für den inneren Sinn [14]). Ohne materielle Formen, Farben und Töne stehen ihre lichtesten Ideale den ewigen Vernunft-Ideen am nächsten, und deshalb kann sie nur vor allem einer von allem Sinnlichen durchaus geläuterten Religion inniger vermählt bleiben. Versenkt im seligsten Bewußtsein von dem Einen ewigen Gott sang, während tiefe Nacht des Paganismus rings die Welt bedeckte, David mit geheiligter Zunge: „wo soll ich hingehen vor „deinem Geist? und wo soll ich hinfliehen vor deinem Angesicht? — Führe ich gen Himmel, so bist du da; bettete ich mich in die Hölle, siehe so bist du auch da! Nähme „ich Flügel der Morgenröthe, und weilte am äußersten Meer: „so würde mich doch deine Hand daselbst führen, und deine „Rechte mich halten." Solch ein geistiger Ausdruck von Erhabenheit in der Dichtkunst [15]) — höher als alle himmelan strebenden Steinhaufen und wogenden Tonmassen — wird durch alle kommende Zeiten jeden zur Andacht rufen, dem die Religion nicht ganz und gar aus dem Herzen in den Kopf gewichen ist: wie in einem Kreislauf strebt also

14) Vergl. Th. I. S. 40.

15) An dieser Stelle zeigt sich sehr klar, weshalb in dem jüdischen Reiche nur von allen schönen Künsten Poesie und Musik, so weit nehmlich diese damals irgend war, gedeihen konnten, und warum, als, von dem Beispiel der sinnlicheren Nachbarn angeregt, äussere Pracht auch die Tempel Jehovah's zieren sollte, stets fremde Baumeister und Bildner herbei gerufen worden mussten, wie zu den Zeiten des Salomo.

d. V.

zur Poesie, als zum ersten und einzig genügenden Kunstausdruck des reinen Monotheismus, das Gefühl für das Uebersinnliche und Göttliche zurück in der vergeistigten Menschheit.

Wenn nun, dieser historischen Skizze zu Folge, die Künste eben nur aus innerster Nothwendigkeit nach einer gewissen Reihenfolge zu ihrer höchsten Blüthe gelangen mußten, und wenn dabei, wie früher schon angedeutet ward, jede Kunst von ihrem Wachsthum bis zum Verfall nach organischem Gesetz die gleichen Stufen der Entwickelung durchgeht: so tritt hier die Idee einer unseres Wissens noch nirgend versuchten allgemeinen Geschichte aller schönen Künste hervor, deren philosophische Begründung von höchster Wichtigkeit ist, sowohl für die scientivische Erkenntniß überhaupt, als auch im Besonderen für die Kunstwissenschaft selbst. Einigen Nutzen werden zunächst gewisse metaphysische Aesthetiker daraus schöpfen können, welche die Kunst, obgleich diese stets nur unter irgend einer Form der Sinnlichkeit zu erscheinen vermag, auf dem Wege reiner Abstraction zu ergründen vermeinen. Ohne klaren Hinblick auf das höchste oder göttlich Schöne, wie es, seiner Einheit ungeachtet, sich unter verschiedenen Völkern und Zeiten nothwendig in vielfachen Schattirungen zeigen muß, werden nur zu oft die Kunstschöpfungen aller Nationen und Jahrhunderte auf das Bunteste durcheinander geworfen; und wenn ja eine ungefähre Scheidung gemacht wird, so ist mit einigen allgemeinen und zuletzt wenig bedeutenden Gegensetzen des Antiken und Modernen wenig gewonnen für die hellere ästhetische Anschauung. Es giebt allenfalls wohl ein letztes Abstractum des Kunstschönen, einige absolute Gesetze, die in jeder artistischen Schöpfung nachzuweisen sein müssen; diese aber bilden eigentlich nur eine hohle Schaale ohne gediegneren Gehalt. So wie von deren Realität in den Künsten selbst näher und bestimmter die Rede sein soll: so treten alle jene vielfachen relativen Bestimmungen hinzu, welche eben den Inhalt der philosophischen Kunstgeschichte, zum Theil

wenigſtens, ausmachen. Wenn dieſe nun bisher noch wenig beachtet worden iſt, ſo liegt dies wohl an jener meiſtens einſeitigen und mangelhaften Weiſe des Kunſtſtudiums. Der Philoſoph blickt, öfters ohne alle beſtimmtere Kunſtkenntniß, hin auf die Aeſthetik, und meint, er habe nun etwas Weſentliches gethan, wenn er die zum Theil willkührlich abſtrahirten Geſetze des Schönen in einige Uebereinſtimmung gezwängt hat mit ſeinem Syſtem. Andere wählen aus Lieblingsneigung irgend eine Kunſt zu ihrem beſonderen Studium, und wenn ſie in deren Erkenntniß eine gewiſſe höhere Stufe erreicht haben, ſo wähnen ſie, nicht ſelten mit Geringſchätzung anderer Sphären des Schönen, in der Einen von ſelbſt ſchon alle gleichſam erfaßt zu haben; wie denn auch Winkelmann ſeine beſondere Geſchichte der Bildnerei belegt mit dem ganz allgemeinen Namen einer Geſchichte der Kunſt. Weder ſo einſeitig noch von ſo nur beiläufigen Richtungen her will aber die Kunſtkenntniß behandelt ſein. Der ächte Aeſthetiker umfaßt zunächſt alle Schweſterkünſte der Muſen mit gleicher Liebe, und weiht, bei übriger höherer wiſſenſchaftlicher Bildung, ſich einzig nur der Beſchauung und Erforſchung eines ſo weitläuftigen und intereſſanten Gebiets. Für Andere kann indeſſen ſein Studium nur dann beſonders fruchtbringend werden, wenn ihm dabei Kunſt- und Schönheits-Sinn wirklich angeboren ſind; wenn er die möglichſte Summe von Kunſtwerken nach eigener Anſchauung geprüft hat; und wenn er beſonders einige praktiſche Erfahrung hat. Wer nicht wenigſtens eine Kunſt bis zu einem gewiſſen Grade der Meiſterſchaft ſelbſt geübt, und ſo die untereinander wiederum mehrfach verwandten techniſchen Beziehungen näher erfaßt hat: der wird ſelten nur etwas zu Stande bringen, was der Kunſttheorie wie dem denkenden Künſtler wahrhaft frommt und nützt. Dieſes kurze Criterium aller mangelhaften und einſeitigen äſthetiſchen Studien war nicht füglich auszulaſſen an einer Stelle, wo die Kunſtwiſſenſchaft ihrem ganzen Umfange nach ſich offenbart in ihren wichti-

gen Beziehungen zur allgemeinen Geschichte des Menschengeschlechts.

Jede Kunst erreichte, wie wir gesehen haben, ihre Blüthe nicht etwa im untergeordneten Dienste der Religion, sondern in einer Periode, wo ihre Darstellungen eben dem Höchsten im Menschen zum freudigsten Ausdruck so recht eigentlich genügten, wo also die Sphären des Heiligen und Kunstschönen gleichsam in Eins zusammen fielen: alle die verschiedenen Formen schöner Sinnlichkeit, gröber oder zarter, lösten aber auch, mit der wachsenden Herrschaft des Geistes, sich wiederum los vom Göttlichen vor unseren Blicken. Es wird hoffentlich an dieser Stelle nunmehr ganz anschaulich, warum die Griechen keine Prachtkegel und pyramidalische Massen mehr auf einander thürmen mochten, und warum auch die späteren Kunstpyramiden, nehmlich die Thürme der gothischen Riesendome — deren Gründung ein neues, natürlich vielfach geistigeres Beginnen im Kreislauf der menschlichen Dinge bezeichnet [16]) — alle unvollendet blieben um die Zeiten der Reformation. An Gelde fehlte es keineswegs; denn bei einer in dem damaligen so rei-

16) Der erste Bau solcher Prachtkirchen beginnt meistens um die Zeit des achten bis zehnten Jahrhunderts; diese ältesten minder prächtigen Bauwerke wurden aber, wie z. B. zu Strassburg, Magdeburg und anderen Orten, meistens durch Feuer und andere Unglücksfälle zerstört. Die neue Ausführung dieser riesigen noch jetzt bewunderten Werke fällt sodann in die Epoche vom zehnten bis zur ersten Hälfte des funfzehnten Saeculums: so z. B. begann der Dombau zu Cölln 1248; zu Strassburg 1277, der eine Münsterthurm ward hier 1439 beendet, und der andere blieb unangefangen liegen. — Die Gründung und Vollendung der Peterskirche in Rom bezeichnet für den Geschichtskenner bedeutsam den Schluss einer grossen weltgeschichtlichen Epoche; keines der kommenden Geschlechter wird dieselbe noch einmal hinstellen in ihrer mehr als riesenhaften Herrlichkeit. Uebrigens findet die Prachtbaukunst in Gotteshäusern auch von minder colossalem Umfang, so wie gleichfalls in den vielen anderen Arten öffentlicher Gebäude, stets hinreichende Gelegenheit, das Schöne ihrer ebenmässigen Linien, Formen und Verzierungen zu vereinigen mit der höchsten Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit. S. über das Aesthetische der Architectur dieses Werkes ersten Theil §. 68—74.

chen Bürgerſtande ſchon geregelten gleichmäßigeren Vertheilung der Güter — wo nicht mehr ſittenloſer Uebermuth des Reichthums ſich dem ſittenloſen Sklavenſinn der Armuth zu einem ſcheußlichen Gebilde gegenüber ſtellt — mangelt es niemals ſelbſt an ungeheuren Schätzen, ſo wie nur die Idee des Zweckes bezeiſternd hervorgeht aus dem allgemeinſten Intereſſe der Zeiten und der Herzen. Auch die kriegeriſchen Unruhen der damaligen Epoche haben die Vollendung jener Bauwerke nicht zurückgehalten, denn die meiſten blieben ſchon vor dem Ausbruch jener Periode liegen: der Geiſt vielmehr, der ſie einſt gegründet und bis ſo weit aufgeführt hatte, war entwichen, und ſein Verſchwinden bezeichnet nicht etwa, wie man daſſelbe wohl öfters deuten hört, überhand nehmende Schwäche; keine Rückſchritte, oder am wenigſten einen Mangel an wahrer Religioſität. Die Baukunſt war abermals — und wie es ſcheint für immer — in ihrer Rieſenhaftigkeit losgelöſt von der Idee des Ueberſinnlichen und Ewigen; der weiter vorgeſchrittenen Menſchheit war eine kunſtreich aufgethürmte Steinmaſſe kein Ausdruck mehr der tiefſten und innigſten Gottesverehrung; ihr frommte die äußere oft ſinnloſe Pracht nichts mehr zu wahrhafteſter hoher und heiliger Erhebung. — Wenn aber eine Kunſt ſolcher Geſtalt losgeſchieden iſt vom innerſten religiöſen Leben, ſo verbleibt dennoch dieſelbe der kommenden Zeit; ihre Form iſt ſammt der zum Theil ſich fortpflanzenden techniſchen Fertigkeit einmal da, ſie kann und ſoll nicht wieder verſchwinden aus der Reihe menſchlicher Geſchicklichkeiten. Das Gottideal ſelbſt aber iſt nothwendig auf ewig ihrem Bereiche entrückt: was iſt, und wie geſtaltet ſich nunmehr ihre höchſte Schönheitsidee? Wie verhält ſich die frühere religiöſe oder heilige Begeiſterung des Künſtlers nachher zu der rein äſthetiſchen oder poetiſchen? Was kann dieſe fortan noch ſchaffen und bilden? — Eine umfaſſende Erwiederung auf dieſe Fragen gehört — zum Theil nur ahnende Vorſchau eines künftigen Zuſtandes der Menſchheit — nicht für dieſen Ort, wo eben nur eine einzelne

ſchöne Kunſt in ihrer neu gewonnenen äſthetiſchen Stellung zum Leben näher angeſchaut werden ſoll: ſo viel nur kann hier im Allgemeinen noch behauptet werden, daß ein Zeitalter kommen müſſe, wo jede Kunſt den ihr wahrhaft zukommenden Platz im Kreiſe der menſchlichen Dinge ehrenvoll behaupten werde; wo alle Künſte, wenn ſie auch von dem höchſten religiöſen Intereſſe geſchieden ſind, doch von andern wichtigen und nicht bloß ergötzlich ſpielenden Bedingungen ihrem Weſentlichen nach abhängen, und gleichzeitig ſchöne Blüthen tragen werden. In hiſtoriſcher Fortentwickelung, dieſem letzten hohen Ziele unmerklich entgegen, pflegt es indeſſen gewöhnlich zu geſchehen, daß niemand das Freiwerden der Kunſt vom Heiligen weniger bemerkt, als gerade die Künſtler, daher ſie, inſofern ein wenig koſtbares Material ihnen Freiheit zur Darſtellung gewährt, noch Jahrhunderte verharren auf dem von ihren Ahnen einmal mit ſo hohem Ruhme betretenen Wege. So pinſeln zum Beiſpiel jetzt noch viele Maler getroſten Muthes auf die Mutter Gottes los [17]), und ſehen und hören nicht, wie dem geiſtiger gebildeten Schauer ſchon die früheren frommen Schöpfungen der religiöſen Kunſtepoche nicht mehr genügen, und wie er, voll tiefer Ehrfurcht vor dem Ewigen und Heiligen, von den neueren ſo markloſen Bildungen und bloßen artiſtiſchen Spielen ſolcher Art oft mit Widerwillen ſich abzuwenden gezwungen iſt.

Ungleich höher als die Malerei, ja vielleicht als alle übrigen ſchönen Künſte, ſteht jetzt in ihren Leiſtungen und Beſtrebungen die Bildnerei. Die ſeltene Koſtbarkeit und die langſame und mühſelige techniſche Behandlung des Materials zwingen hier ſtets den Künſtler — da ein bloßes Modelliren oder gleichſam Fantaſiren in ſchlechtem Gyps und gebranntem Thon ihm wenig genügen kann — in ſeinen Bildungen eher fortzuſchreiten mit den Intereſſen und

17) Vergl. Th. I. S. 26. 29. 64.

Kunſtforderungen der Zeit: und ſo glauben wir, blüht jetzt nur die Sculptur ſo ſchön empor, weil ſie eben ihren rechten Standpunkt, ihre wahre Beziehung zum Leben nicht allein für die Gegenwart, ſondern auch für alle kommenden Jahrhunderte gewonnen zu haben ſcheint. Nachdem nur der ein wenig weite Weg der allgemeinen hiſtoriſchen Entwickelung uns hingeführt hat auf dieſe äſthetiſche Anſicht überhaupt: ſo müſſen die weiteren Beläge dafür zunächſt wiederum ſich ergeben in einigem Hinblick auf die beſondere Geſchichte der Bildnerei.

Die älteſte Sculptur zeigte in dem Vorigen ſich uns nicht ſelbſtſtändig, ſondern nur in innigſter Verſchmelzung mit der früheſten heiligen oder ſymboliſchen Baukunſt. Zunächſt erblicken wir ſie in hieroglyphiſchen Figuren und anderen Relief's von geheimnißvollem Inhalt, jedoch in freier Darſtellung; auch erſcheint ſie nicht eigentlich für ſich, ſondern nur als architektoniſches Beiwerk. Die ungeheuren Elephanten und andere Coloſſe der indiſchen Pagoden, und beſonders jener erwähnten Excavationen, dienen gleich den ägyptiſchen Memnonen zuförderſt als Caryatiden; man findet dieſelben jedoch auch, ſammt den geheimnißvollen Sphinxen, frei an die Tempelräume ſich anſchließend, in langen nach rein ſymmetriſchem Geſetz der Baukunſt geordneten Doppellinien, wo dieſelben in Zahl, Richtung und Stellung — gleich den Gängen, Treppen, Stufen und anderen Theilen der Gebäude ſelbſt — ihre genaueſte aſtronomiſch-ſymboliſche Bedeutung hatten. Wenn die Vielheit dieſer Bildwerke, deren bisweilen mehr den funfzig in einer Reihe ſtehen, ſchon Verwunderung erregt, ſo bewirkt ihre alle Vorſtellung übertreffende Rieſigkeit nur noch größeres Staunen: einer ſolcher Sphinxe mißt, völlig ausgegraben, fünf und ſechszig Fuß in der Höhe, die vorgeſtreckten Pfoten aber haben ſieben und funfzig Fuß Länge, und acht Fuß Höhe, ſo daß dadurch anſehnliche Räume, gleichſam nach Art von Seiten-Capellen, abgegränzt werden. Dieſe Coloſſe aller Art, jene aus Felſen, ja aus ganzen Gebirgen gehauenen Tem-

pel und Labyrinthe versöhnen uns aber leichter mit dem entgeisteten Idolen-Cultus jener Zeit, denn in ihrer grandiösen Herrlichkeit sind sie eben nichts als der erste sinnlichste Ausdruck der Erhabenheit; in ihnen offenbart nur der rohe, aller Menschennatur inwohnende Keim sich des ehrenden Gefühls für das Göttliche und Heilige. Dieses selbst nun war aber in jenem symbolischen Cultus nicht sowohl das rein Geistige und Ewige, als vielmehr nur eine versinnlichende Feier jener wahrgenommenen unbegreiflichen Urkräfte alles Schaffens und Zeugens. Hieraus stammen denn jene mysteriösen Feste der Jahreszeiten, der hehren Sonnenfeier, und anderen, die Epochen des Werdens und Vergehens bezeichnenden Sternendienstes, wie nicht minder die vielen geheimnißreichen Todtenfeste, für die zunächst jene finsteren unterirdischen Riesenhallen bestimmt waren: daher erklärt sich mit einem Wort der Phallus- und Lingam-Dienst. Monströse Bildungen dieser Art waren demnach die nächste Aufgabe, welche der Bildnerei in freier Darstellung des Göttlichen nur zu Theil wurden, und diese sinnlichsten Idole konnten auch damals vollkommen genügen, weil eben die Natur des, in jener Zeit einzig geltenden Symbols beruht auf einer Trennung des inneren Wesentlichen von dem unmittelbaren Dasein der Gestalt. Die Symbolik erfaßt die Dinge nicht in ihrer realen Existenz, sondern nur nach einer zum Theil willkührlich untergelegten Bedeutung eines abstracten Gedankens, der meistens größer und gewichtiger ist als das concrete Bild. So bezeichnen, in so fern die symbolische Sculptur denn auch über die zugespitzten Steine und priapischen Bildungen hinaustrat zu anderen Personificirungen des Göttlichen, die vielarmigen Mißgestalten Indiens und des alten Süd-Amerika's die Allmacht; die kreuzweise übereinander geschlagenen Beine der Buddhabilder, und die geschlossenen Schenkel der ägyptischen Statuen deuten auf die vollkommene Ruhe göttlicher Wesen, so wie auch die vor der Brust gekreuzten Arme stets hinweisen auf ein seliges von keiner Handlung unterbrochenes Versenkt-

ſein in ſich, auf geiſtige fromme Beſchauung, u. ſ. w. [18]). Von vielfachſter und geheimnißreicher Bedeutung ſind auch noch die Thier-Idole Aegyptens. Die ſymboliſchen Architekturen und meiſtens dazu gehörigen Sculpturen dieſes Landes ſind nunmehr ihrem wahren Weſen nach ſo genau erforſcht, daß man daraus ganz ſicher auf den Culturzuſtand jenes Volkes ſchließen kann; daſſelbe iſt gewiß niemals über den Kreis des Symboliſchen, Sinnlichen und Empiriſchen hinausgeweſen, überall ſpricht hier ſich in Bezug auf das höhere Geiſtige, auf die Idee, unleugbar noch ein höchſt dunkler Bildungszuſtand aus. Und wenn nun die indiſchen Bau- und Bildwerke im Allgemeinen den Charakter jener alt-ägyptiſchen an ſich tragen; wenn die bisher bekannt gewordenen indiſchen Dichtungen, in ihrer ſtets mährchenhaften Abentheuerlichkeit, und mit ihren rieſenmäßigen Wundern genau nur innerhalb der vorhin angeführten Gränzen der erſten und roheſten äſthetiſchen Anforderungen gehören: ſo muß man ſich in der That wundern, daß, nach dieſen durch die Kunſt ſo deutlich gegebenen Symptomen des herrſchend geweſenen Culturzuſtandes, ſo viele gelehrte Männer unſerer Zeit noch auf große geiſtige Ausbeute hoffen aus dem Studium der indiſchen Sprache und Literatur. Daß man ſich dieſen Forſchungen hingiebt iſt gewiß lobenswerth; nur ſollte man mit größerer Critik und mit minderem Lärmen verfahren bei jedem neuen bisher im Ganzen immer noch unbedeutend geweſenen Fund. Die Kunſt wenigſtens hat von dieſer Seite — außer einigen vielleicht noch neu aufzufindenden rieſigen Pagoden und Excavationen, deren

18) Wie die Kunst auch in den seltsamsten Formen doch ihre Beziehung zum Leben, aus dem sie hervorquillt, niemals verläugnet; so verdient hier bemerkt zu werden, dass im Orient noch jetzt das Sitzen mit übereinander geschlagenen Füssen ein Ausdruck vornehm stolzer Ruhe ist; so wie die kreuzweise geschlossenen Arme bei den indischen Heiligen gelten für ein Zeichen fleischlicher Abtödtung und frommer Busse. Vergl. noch über die verschiedenen Stellungen des Gebetes Th. I. S. 188 u. f.

allgemeine artiſtiſche Schätzung aus allem Vorigen deutlich genug hervorgeht — ſchwerlich noch eine weſentliche Ausbeute zu erwarten. Die vielen neuerdings bekannt gewordenen bronzenen und ſteinernen Idole aus Indien, Tibet und anderen Ländern Aſiens zeigen nur, ſo wie die altägyptiſchen Bildwerke, öfters eine ungemeine Gewandtheit in der mechaniſchen Behandlung. Dieſe vollendete Technik, die aus der vielfachſten Uebung natürlich hervorging, iſt die einzige für die reine Kunſtanſchauung bemerkenswerthe Seite der ſymboliſchen Sculptur: dadurch allein aber wird dieſelbe höchſtens nur geſchicktes Handwerk, wofür man die Bildnerei dieſer Periode denn auch zu nehmen hat [19]). Als ein ſolches nur überkamen die Griechen von ihren Lehrmeiſtern die Plaſtik, hier erſt ward ſie erhoben zur hohen göttlichen Kunſt.

In allen ſymboliſchen Bildwerken erſcheint, weil die geiſtige Idee noch dunkel und unbeſtimmt iſt, die entſprechende äußere Form nur willkührlich und hindeutend; und folglich iſt dieſelbe für das Kunſtſchöne von keinem höheren an das Ideal gemahnenden Ausdruck. In den claſſiſchen Kunſtwerken der Griechen bildete dagegen aus dem Geiſte die Geſtalt ſich frei heraus; dieſe hat ohne Auslegung oder willkührliche Hineinlegung ihre Bedeutung nur unmittelbar in ſich und an ſich ſelbſt. Das Geiſtige als Individuelles auch äußerlich exiſtirend iſt aber nur das Menſchliche überhaupt [20]), und ins Beſondere die menſchliche Geſtalt: daher verſchwinden hier nothwendig die ſymboliſchen Formen der thierköpfigen Idole bis auf einzelne Andeutungen [21]) aus der plaſtiſchen Kunſt. Das Göttliche kann ſich

19) Als bloſser Handwerk kann man die Sculptur nach allem Vorigen auch allenfalls eine Tochter der Architectur nennen; als ſchöne Kunſt hingegen iſt ſie freies Erzeugniſs des Geiſtes. Vergl. Th. I. S. 70.

20) Vergl. Th. I. S. 14.

21) z. B. die Hörner des Jupiter Ammon, die so-bezeichnenden Thierohren der lüsternen Faunen, u. s. w. Auch

nur vermählen mit der schönsten leiblichen Form; es tritt in den griechischen Bildungen solcher Art, zwar nicht als höchster reiner Geist, sondern nur schön vermenschlicht uns entgegen als ein freies Subject für sich, als ein verkörpertes Gottideal. Zeus und Pallas, Helios und Aphrodite, sammt den übrigen Personificirungen der in vielen Strahlen sich gleichsam zerspaltenden Urkraft, sie Alle stehen, himmlischen Lebens voll, da in erhabener Ruhe: „jeder Zwiespalt des Uebersinnlichen mit der Materie erscheint, wie wir uns vorhin bereits darüber ausgedrückt haben, hier durchaus geschlichtet; das Göttliche hat seine wahrhafte Befriedigung gefunden in den Formen der Sinnlichkeit.“ Wenn in der früheren Bildungs-Periode das Materielle und rein Sinnliche nur vorherrscht, wie die erhaltenen Kunstdenkmale es unläugbar bekunden: so erblicken wir hier die schönste harmonische Verschmelzung von Stoff und Geist. Dieses vollkommene Gleichgewicht des Geistig-Sinnlichen, wie es uns in der Kunst entgegen tritt, bezeichnet zugleich am Deutlichsten den wahren Culturzustand der Griechen; daher werden eben die Werke ihrer Dichter, Redner, Philosophen und Geschichtschreiber nur erst recht anschaulich und begreiflich durch die nähere Bekanntschaft mit der Plastik. Der Grieche hat in seinen Göttern nur seinen eigenen Geist zu klarstem Bewußtsein gebracht, nicht also auf dem Wege abstracter Speculation, sondern in concreter Darstellung des Kunstgebildes. Noch hatte der menschliche Geist sich nicht entfernter zurückgezogen in sich selbst, in die reine Welt des Intellectuellen; derselbe erscheint vielmehr noch versenkt in der persönlichen Gegenwart und in der sinnlichen Welt der Erscheinungen um sich her. Dieses nun drückt eben die classische Sculptur der Griechen deutlich aus; sie bezeichnet in

an den göttlichen Bildungen für sich bemerkt man noch bedeutsame Andeutungen solcher Art. So lag in Jupiters Stirn und Haarwuchs immer etwas vom Löwen: Hercules dagegen hatte die Erhöhungen auf der Stirn, kurzes Haar und einen sehr kurzen Hals, nach Art eines Stiers.

d. V.

dieſer Weiſe bedeutſam den ſchönen Mittelpunkt zwiſchen dem von dem Materiellen und Sinnlichen gefeſſelten Geiſt des Symboliſchen [22]), und der ſpäter eintretenden Bildungsepoche, wo der höhere Geiſt, den wir jetzt eben anſchauen in innigſter Verſchmelzung mit dem Stoff, für ſich ſelbſt frei wird, und, zur Welt der reinen Ideen erhoben, kein wahrhaftes Genügen mehr findet in den Formen des Sinnlichen. Alles Geiſtige und Göttliche ſtellt in der helleniſchen Kunſt ſich weſentlich und nothwendig nur dar als concrete Individualität; der griechiſche Gott iſt das vollendetſte räumliche Sein, und die mit ihm und an ihm gewonnene reine Form des ſichtbaren Ideals mußte natürlich ihren verklärenden Strahl, wenn auch matter und matter ſtets abgedämpft, hinüberwerfen auf die Bildungen der gottähnlichen National-Heroen bis hinab zu den reinen Portrait-Statuen der olympiſchen Sieger und anderer gefeierter Helden und Künſtler.

Wir haben, ſo weit es für unſere Zwecke nothwendig iſt, nunmehr die griechiſche Sculptur dargeſtellt in Bezug auf die Geſchichte des menſchlichen Geiſtes; dagegen bleibt hier — da dieſe Beiträge zur Kunſtlehre die ſchon genugſam durchlaufenen Pfade nirgend des Breiteren noch betreten mögen — die ſo vielfach wiederholte ſpeciellere Geſchichte der griechiſchen Kunſtentwickelung füglich unberührt [23]).

---

22) Während beim Symboliſchen die Architectur, der Tempel ſelbſt, ſeiner Structur ſo wie ſeiner ungeheuren Dimension nach, das ihm weſentlich Entſprechende war, ſo iſt es in den geheiligten Räumen der Griechen mehr das Götterbild der Plaſtik. Auch von auſſen ſchon macht dieſe Kunſt an dem kleiner gewordenen Bauwerk mehr als ſelbſtſtändig ſich geltend in den freien und für ſich bedeutſamen Figuren des Tympanums, der Acroterien u. ſ. w. Vergl. Th. I. S. 72.

23) Unglaublich groſs iſt ſeit Winkelmanns Erſcheinen die Zahl der Schriften über die antiken Bildwerke; wenn man indeſſen diejenigen abrechnet, welche von unberufenen Philologen, ohne höheren Schönheitsſinn, und oft ohne eigentliche Kunſtkenntniſs, nutzlos verfaſst ſind, oder die mehr der reinen Alterthumskunde und Mythologie angehören: ſo

Wie Lage und Klima, Religion und Sitte, Lebensart und Kleidung, öffentliche Kampfspiele u. ſ. w. das allmählige Gedeihen der Kunſt beförderten; und wie beſonders angeborener Schönheitsſinn die griechiſchen Künſtler zunächſt hinführte auf getreue Nachahmung der ſie umgebenden herrlichen Natur: das hat, in ganz gleicher Anſicht mit uns[24]), Schorn mit genügender Klarheit auseinander geſetzt[25]); auf ihn verweiſen wir alſo wegen des Weiteren, und heben nur Einzelnes, uns an dieſer Stelle wichtig, noch hervor aus der claſſiſchen Epoche der Bildnerei.

Zunächſt muß hier noch einmal in Erinnerung gebracht werden, daß die griechiſche Bildnerei, mit dem geſammten Leben des Volkes innigſt verwachſen, nur hervorging aus der allgemeinſten religiöſen Begeiſterung. So wurde die unermeßliche Beute der Siege über die Perſer — die vielen anderen ſicher vorhanden geweſenen bedürftigen Zwecken hätte dienen können — hauptſächlich nur verwandt zu jenen bekannten Götterbildungen des Phidias; und der fromme Sinn herrſchte dabei, indem höchſte Ehrfurcht ſich eben nur ausdrücken ſollte im Coloſſalen und im koſtbarſten Material, über den artiſtiſchen[26]). Dieſer mußte überhaupt ſehr häufig zurückſtehen, denn man färbte, wie einſt in Aegypten, die Bildwerke, nicht bloß in älterer, ſondern auch bisweilen wohl noch in ſpäterer Zeit[27]); ja man putzte mit

---

bleibt die Summe derjenigen nur mässig, die wirklich näheres Licht verbreiten über das Wesen der griechischen Kunst.
d. V.

24) Vergl. hier Th. I. S. 50.

25) Ueber die Studien der griechischen Künstler. (Heidelb. 1818.)

26) Andere minder prächtige Werke des Phidias würden jetzt auf den gebildeten Sinn sicher einen ungleich grösseren und reineren ästhetischen Eindruck machen, als die farbig schillernden Colosse aus Gold und Elfenbein; ein deutliches Bild derselben gewinnt man aus den bekannten Schriften von Quatremere-de-Quincy und Toelken.

27) Das Gewand der majestätischen Minerva von Velletri war blau, und das der schönen Amazone zu Paris war gleichfalls gefärbt.
d. V.

reichen Prachtgewändern die Gegenstände allgemeiner Andacht, unbekümmert um die verdeckte Kunst, bei feierlichen Gelegenheiten aus zu förmlich bekleideten Götzen [28]). Polybius sagt: „weise Männer bedürfen dergleichen nicht, aber die Städte werden auch bewohnt vom Volk.“ Die religiöse Begeisterung desselben nun hatten die alten Bildner mit Allen gemein, der edlere Schönheitssinn aber war — da jeder wahrhaft große Künstler hierin, so wie überhaupt, stets höher stehen muß als seine Zeit — ihr besonderes Eigenthum. Also schufen sie, angefeuert von dem allgemeinsten und innigsten Antheil ganzer Nationen, ihre göttlichen Bildungen, so hoch und heilig gehalten, so von aller menschlichen Beziehung getrennt, daß den Phidias nur seine hohe Meisterschaft von harter Strafe rettete, als er es gewagt, sein Bildniß, sammt dem seines Freundes Pericles, kennbar anzudeuten unter der schmückenden Zier eines geweiheten Tempelbildes. Die griechischen Götter waren also nicht bloße Erzeugnisse ästhetischer oder künstlerischer Begeisterung, keine gleichsam müßigen poetischen Spiele der Fantasie, so wie jetzt etwa ein Bildner einen Merkur und eine Venus macht; oder wie ein Maler, wenn er gerade nicht weiß, was er eben malen soll, geschwind eine heilige Familie anlegt: aus dem innersten religiösen und politischen Leben vielmehr gingen dieselben hervor; der allgemeinste Enthusiasmus entflammte die Künstler, sie waren durchglüht von lichtester und wahrhaft heiliger Begeisterung.

Unter solchen günstigsten Bedingungen nur erreichte die Plastik zu des Phidias Zeiten den Gipfel ihrer erhabensten Hoheit; von diesem sank sie — alle Kunststufen des hohen und schönen, anmuthigen und graciösen Styls durchlaufend — schnell genug herab; und sie mußte sinken, weil eben der griechische Geist im Laufe der Zeiten hinaustzurücken begann über die steinernen und ehernen Götter. Aus diesen Gründen wurde denn auch, was dem Phidias wohl eigent-

28) Pausan. VI. c. 24. VII. c. 23. 25. etc.

sich nur Studium war, den unmittelbar auf ihn folgenden Künstlern zum großen Theil schon wesentlichere Hauptsache: nehmlich die Darstellung der Ringer und Fechter, Epheben, Tänzerinnen u. s. w. [29]). Die Bildnerei stieg unvermerkt von den Darstellungen des Göttlichen — das ja späterhin von der Kunst selbst in frechstem Spotte verhöhnt ward [30]) — herab zur schönen Menschlichkeit; die Portrait-Statue, sehr frühe schon in den Denkmalen der olympischen Sieger ein willkommener Vorwurf, wurde nunmehr wichtigster Gegenstand der Kunst. Sie erreichte ihre höchste Vollendung mit dem Lysippus, dem letzten wahrhaft großen Bildner, hoch berühmt durch seine zum Theil wahrscheinlich noch in mancher Nachbildung vorhandenen Idealbildnisse früherer Sänger und Weisen, und mehr noch durch seine so gefeierte Alexander-Gruppe.

Nach dieser letzten Periode des Glanzes fiel die hellenische Kunst tiefer und tiefer stets. Es ist eine nothwendige Folge, daß in Zeiten, wo eine Religion ihre innerste Wirksamkeit verloren hat, sich aber dessenungeachtet noch Jahrhunderte als bloße Form erhält, die nunmehr von keinem Bande gezügelte Sittenlosigkeit den höchsten Grad erreichen muß; diese ward denn natürlich auch mehr und mehr stets herrschend in Griechenland, und äußerte nur zu merklich ihren nachtheiligen Einfluß auf die Kunst. Das Nackte, sonst eben hier als das rein Natürliche stets aufgefaßt in höchster Schönheit, gewann jetzt einen anderen Charakter; die Kunst ward lüstern. In diese Epoche gehören die vielfältigen Darstellungen wollüstig-trunkener Satyren und Faunen, in denen wir statt des früheren Göttlichen nur das rein Thierische erblicken in menschlicher Form; ferner die

29) S. die Beilage dafür Th. I. S. 42. 282.

30) Man erinnere sich hier des Lucian, und auch der spottenden Carricaturen, die sogar den Jupiter selbst darstellen, wie er von einem buckligten Sterver begleitet auf verliebte Abentheuer ausgeht. S. die Kupfer zu Winkelm. Gesch. d. Kunst.

Zwittergestalten üppiger Hermaphroditen; die der Venus Callipygos verwandten lüsternen Vorwürfe u. s. w.: wo aber die religiöse Heiligkeit einer Kunst hinabgesunken ist zu niedrigster Schamlosigkeit, da flieht die Charis trauernd von dannen.

Ein weiterer Grund des Verfalls lag noch wiederum in der Behandlung der Kunst selbst. Man strebte der Natur näher und näher stets zu kommen, und gewahrte nicht, daß man statt dessen vom höheren Kunststyl nur zurückschritt bis endlich zu reiner Manier. Die stets sich überbietende technische Vollendung führte auf Kleinlichkeit in der Ausführung; die Kunst ward zur Künstlichkeit, auf welcher Stufe des Hinsinkens, wie es früher schon bemerkt ward, mehrere schöne Künste stehen in jetziger Zeit.

Aus dem vorigen Abwege entspringt natürlich stets von selbst eine dem Geist wahrhaft schöner Darstellung stets nachtheilige Freude an Nebendingen. So entstanden damals die überkünstlichen Faltenwürfe, die vielfach gebrochenen und durchscheinenden Gewänder: etwa so wie jetzt die mit dem Miniatur-Pinsel gemalten Reflexe der Atlasschuhe, des Sammtes, und des goldigen Schmuckes an einem sonst in Auffassung, Haltung und Colorit gänzlich verfehlten Portrait.

Einen anderen Grad des Kunstverfalls bezeichnet das Ueberbieten in der Quantität der darstellenden Mittel, welches den gefühlten Mangel an Hoheit und Erhabenheit des Geistes ersetzen soll. Das war denn die schon zu Alexanders Zeiten beginnende Epoche der rhodischen Colosse: wir haben früher schon gesehen, daß gegenwärtig die Tonkunst, in der riesigen Massenhaftigkeit ihrer angewendeten Mittel, auf diesem Abwege sich findet.

Eine fernere kunstgeschichtliche Erscheinung noch ist es, daß die Künstler, wenn sie den Verfall der Kunst endlich bemerken, plötzlich zurückgehen zu den ältesten Formen der Darstellung. So trat in der späteren Zeit der Griechen der alt-hieratische Styl wieder hervor in seiner steifen Trockenheit, und zugleich mit einer demselben wunderbar stehen-

den Beimischung der nachmaligen Eleganz: die heutige Malerei aber liefert, in der faden Nachpinselei der ältesten heiligen Bilder, genügende Beweise für diese als gesetzlich anzusehende Wiederkehr solches geistlosen Rückschreitens zu den frühesten Kunstformen.

Die eklektische Manier endlich will darauf den entflohenen Geist des Erhabenen und Schönen wieder erhaschen, indem sie aus erborgten Einzelheiten anderer Meisterwerke neue idealische Kunstganze zusammenzusetzen sich vergeblich bemüht: eine genauere Ansicht der späteren griechischen Bildwerke liefert dazu die häufigen Belege; und in der neueren Malerei ist von den Zeiten der Caracci ab ein ähnliches Streben vielfältig nachzuweisen.

Dieses wären denn die Stufen des griechischen Kunstverfalls in allgemeiner, hier wenigstens skizzenhaft entworfener kunstgeschichtlicher Entwickelung. Auf völlig gleiche Weise sinken, dem Wesentlichen nach, alle Künste von ihrer Höhe herab; und sie haben ihre Bahn vollständig durchlaufen, wenn sie wie hier die Bildnerei, aus der Religion und dem öffentlichen Leben stets mehr und mehr geschieden, endlich nur werden zum bloß vergnügenden Spiel, zum Artikel der Mode und des sich eitelhaft blähenden Luxus.

Von der Bildnerei der Römer ist wenig anzumerken; wir haben das Wesen derselben anderen Ortes bereits genugsam charakterisirt in Folgendem: „in Rom, wo die Scipionen erst einen reineren Kunstsinn anzufachen strebten, „hatte die Plastik aus mehreren im Volke selbst begründeten Ursachen kein sonderliches Gedeihen, und war auch „überdies schon gänzlich im Verfall, als man sie mit regerem Antheil von Griechenland herüber zu holen strebte. „Die Bildner, meistens selbst Griechen, begnügten sich hier „wie dort vielfach mit künstlichem Nebenwerk, wie z. B. „es die vielfach gebrochenen Gewänder der sogenannten „Cleopatra beweisen, die in der schönsten römischen Bildungsblüthe des Augusteischen Zeitalters entstand; oder man

„hatte wiederum seine Freude am Riesenmäßigen, welches „die Colosse des Zenodorus unter Nero genugsam bekun„den. Vom Heiligen und Höchsten konnte die Bildnerei „hier nicht mehr durchstrahlt werden; man verehrte in dem „entarteten Rom bunt durcheinander die Götter fast aller „in dreien Erdtheilen überwundenen Nationen: die Plastik „war daher angewiesen auf die Bildung mißgestalteter Idole, „auf die Apotheosen der Kaiser, und besonders auch auf die „Portraitbildung. In dieser letzten Sphäre ward indessen „noch Treffliches geleistet; während der schönen Epoche von „Trajan bis auf Mark-Aurel erhob sich noch einmal gleich„sam wie zum Abschiede der höhere Genius der alten Kunst. „Den Denkmalen dieser Periode, z. B. der Trajans-Säule, „dem Antinous und der Equester-Statue Marc-Aurel's ge„bührt noch eine ehrenvolle Erwähnung; nachher aber sank „auch die Plastik unaufhaltsam stets tiefer und tiefer: wer „dieselbe in ihrem Falle bestimmter verfolgen will, der stu„dire in den reichen Museen von Florenz, oder sonst in „einem bedeutenden numismatischen Cabinet, die Münzen „der römischen Kaiserfolge bis hinauf zu den Byzanti„nern."

Das Christenthum in seiner allgemeineren Verbreitung, und die gleichzeitig sich regende Völkerwanderung, führten jetzt durch Monotheismus und Feudalsystem eine ganz veränderte Ordnung der Dinge herbei; beide bezeichnen bedeutsam den Eintritt einer neuen Zeit. In diesen großen und gewaltsamen Erschütterungen und Umwälzungen nun erlitten zwar die, wenn auch damals sehr entarteten Wissenschaften und Künste gleichsam den letzten Stoß; indessen ist das hereinbrechende Dunkel doch so groß nicht gewesen, als man es sich gewöhnlich denkt. Anderweitig ist bereits deutlich dargethan worden, daß die Künste nicht etwa erst im dreizehnten Säculum, gleichsam wie aus einem neunhundertjährigen tiefen Schlummer, wieder erwachten, sondern daß sie ununterbrochen, zum Theil von den eingewander-

ten Völkern ſelbſt, geübt worden ſind[31]: indeſſen liegt die nähere Betrachtung dieſer Leiſtungen immer noch ſehr im Dunkeln, und namentlich iſt bis jetzt für die Geſchichte der Bildnerei jener Zeiten noch gar nichts Weſentliches geſchehen. Fiorillo's beiläufige Angaben darüber beſchränken, ohne näheres Eingehen auf den Gegenſtand, ſich natürlich nur auf das Wichtigſte und Intereſſanteſte[32]; Croze-Magnan aber betrachtet in ſeiner Abhandlung über die neuere Sculptur[33] mehr nur die wieder aufſtrebende Blüthen-Periode des funfzehnten Jahrhunderts: und ſomit ſtoßen wir hier auf ein neues wenig noch betretenes Feld der Kunſtwiſſenſchaft. Die gewöhnliche Meinung iſt zwar, es ſei die Bildnerei der früheren und früheſten chriſtlichen Zeit ſo barbariſch, daß ein gebildeter Sinn ſich gar nicht damit befaſſen könne; und wer etwa einige Bildwerke dieſer Periode geſehen, der habe gleichſam alle noch vorhandenen darin zur Genüge betrachtet. Die Sache verhält indeſſen, genauer unterſucht, ſich anders. Es iſt manches ſchöne und der höchſten Aufmerkſamkeit werthe Gebilde aus dieſen Zeiten vorhanden, welches nur höchlichſt bedauern läßt, daß ſo viele andere untergegangen und zertrümmert worden ſind, deren ausführlichere Beſchreibung ſich noch erhalten hat. Und wenn auch ſelbſt weniger Treffliches und Bemerkenswerthes nur ſich fände, ſo verdient jede auch noch ſo ſchwache artiſtiſche Leiſtung der ehrwürdigen Ahnen heutiger europäiſcher Völker doch immer eine genaue Beachtung. Ein beſonderes Werk über die Bildhauerkunſt der chriſtlichen Zeit gewinnt aber zugleich noch ein allgemeines kunſtgeſchichtliches Intereſſe, indem darin nachgewieſen werden kann, wie die älteſten vorhin betrachteten Formen aller Entwickelung der Plaſtik ſich hier großentheils wiederholen, natür-

---

31) v. Muratori, Antiquit. Ital. Vol. II. Dissert. 22. — Maffei, Verona illust. T. III. c. 6.

32) In deſſen Geſchichte der Malerei.

33) Sur la sculpture moderne. Musé françois T. V.

lich unter den nothwendigen Modificationen einer anders gestalteten Zeit: das Wesentlichste, den Bildungsgang der neueren Sculptur betreffend, enthalten die folgenden historischen Bemerkungen.

Wie in der ältesten vorhin betrachteten Zeit, so tritt uns in dieser neuen Epoche der Entwickelung die Plastik auch zunächst wiederum nicht frei entgegen, sondern in innigster unzertrennlicher Gemeinschaft mit der Baukunst; ja es erscheint, besonders im ersten Anfang, dieselbe sogar abermals mehr symbolisch, als für sich bedeutend durch ansprechende Form. In der Architektur selbst offenbart sich zugleich auf mehrfache Weise derselbe Geist, der einst die frühesten Wunderwerke dieser Kunst erschaffen hat. Wir gewahren zuförderst die gleiche Feier des Höchsten und Angebeteten durch riesige Erhabenheit: die hohen gothischen Thürme sind, wie schon bemerkt ward, zu betrachten als kunstreiche Pyramiden einer vorgerückteren Zeit; ja selbst jene geheimnißvollen unterirdischen Tempelhallen [34]) finden gleichsam sich wieder in den, dem stillen und mystischen Geiste des früheren Mönchthums [35]) so entsprechenden Unterkirchen, über deren weiten und düsteren Räumen jene himmelan strebenden Dome sich erheben. — Wo aber bereits eine National-Poesie vorhanden ist, da spiegelt zugleich auch diese, als die eigentliche Kunst des Geistes, nothwendig sich stets ab in den plastischen Künsten. Also sind Homer's Gesänge fast an allen griechischen Tempelwänden, in Giebelfeldern und auf Friesen wieder zu finden; ja dessen

---

34) Auch die unterirdischen Irrgänge finden im Kleinen, und wenigstens dem Namen nach, sich wieder; in Frankreich wurde um die Zeiten des XI. Jahrhunderts in allen Schlössern der Grossen ein sogenanntes Labyrinth angebracht. S. Fiorillo Th. III. S. 56.

35) Das Land der Pyramiden brachte bekanntlich auch die ersten christlichen Anachoreten, Mönche und Nonnen hervor; Dippold sagt: „viele Eigenthümlichkeiten ihrer Tracht und Lebensweise werden nur aus der Seltsamkeit Aegyptens erklärlich.“ Skizzen der allg. Gesch. Th. II. S. 135.

Dichtungen, mit der Volksreligion ſo innig verflochten, konnten den Phidias ſelbſt zu lichterer Begeiſterung beſeelen bei der Darſtellung des höchſten olympiſchen Gottes [36]). Eine gleich ſichtbare Influenz nun äußert auf alle plaſtiſche Kunſt die romantiſche Poeſie, welche von den anmuthigen Sagen der Provençalen und Romanciers, von Turpin's Chronik bis hinauf zu Arioſt und Taſſo nur ein einziges großes Hauptthema behandelt. Den eigentlichen Kern bildet hier — im innigſten Bunde mit ritterlicher Ehre, Tapferkeit und frommer Liebe — die chriſtliche Religion; zu ihrer Verherrlichung und ſiegreichen Verbreitung ſteigen die himmliſchen Heerſchaaren, die Chöre der Engel, der Heiligen und Märtyrer hernieder aus lichteren Sphären. Gegenüber aber ſteht in jenen Geſängen als feindlich ankämpfendes Princip der Muhamedanismus, für welchen Teufel und Hexen, Rieſen und Zwerge, Zauberer und Feen, Gnomen und Elfen, Drachen, Baſilisken und andere nur denkbare Schreckgeſtalten vergebens ſtreiten; der Himmel triumphirt: und ſo erblickt man — nachdem die durchbrochene einer Filigran-Arbeit ähnliche Architektur ſammt allen Arabesken [37]), Blättergewinden u. ſ. w. wohl unbezweifelt ſelbſt von den Mauren hergenommen war [38]) — alle jene feindſeligen Ungeheuer, beſiegt, gleich Caryatiden die in den Aether hinauftragenden Thürme der chriſtlichen Kirche emporhalten. Ein gothiſcher Rieſendom mit ſeinen Drachen und Fratzen, En-

---

36) Vergl. Th. I. S. 30.

37) Die Grotesken oder Arabesken, welche auch in den Schnörkeln, Knospen, Fratzen u. s. w. der fälschlich gothisch genannten Architectur deutlich hervortreten, sind eigentlich uralt: sie gehören, weit über die berühmten Verzierungen der römischen Titusbäder hinaus, in den Kreis der ägyptischen Symbolik.

d. V.

38) Vergl. Fiorillo Th. IV. S. 23. — Von manchen noch nicht näher beachteten Verschiedenheiten des arabischen, maurischen, byzantinischen, lombardischen, wirklich gothischen und deutschen oder romantischen Styls der Baukunst soll gelegentlich an einem anderen Orte geredet werden.

d. V.

geln und Heiligen, und mit seinen zum Himmel strebenden Thürmen und Kronen ist ein ächt romantisches Gedicht. Den Ausdruck aller dieser steinernen Poesien bewirkt aber vornehmlich nur die mit der Architektur verbundene Sculptur. Wenn die hohen Säulengeflechte nicht in Form der an den Orient gemahnenden Palmen die hohen Wölbungen und Spitzbögen halten: so ruhen die kurzen und starken Tragsäulen selbst wohl schon auf darunter erseufzenden Basilisken, Löwen und anderen fürchterlichen Thierbildungen [39]); oder es treten an der Basis gar Menschenhände hervor, welche mit Zauberkraft dieselben zu tragen scheinen [40]). An den Capitälen aber erblickt man Drachen, Greife und ähnliche Ungeheuer, oft auf Instrumenten spielend [41]), Sphinxe, Vögel mit weiblichen Köpfen [42]) und andere rein symbolische oder allegorisch andeutende Zier [43]). Bisweilen lastet aber das Dach des heiligen Gotteshauses nicht auf solche zu sklavischem Dienste gleichsam gezwungenen antichristlichen Ungeheuer [44]); die Häupter und ächten Pfeiler des wahren Glaubens vielmehr tragen selbst bedeutsam die hohe Wölbung. So ruht dieselbe in der schönen

---

39) S. Fiorillo Th. VII S. 23.

40) S. Silbermann's Descbr. v. Hohenburg, oder dem St. Attilienberg S. 30.

41) S. Fiorillo Th. V. S. 22.

42) v. Lenoir, Musée des monumens françois T. II p. 30.

43) Im Dome zu Goslar ist z. B. an der starken Säule des Eingangs ein Mannskopf mit ernstem Blicke, und mit grossen an den Backen hervorragenden Flügeln, um welchen zwei ungeheure Schlangen sich emporwinden, und ihre Hälse umflechten.

d. V.

44) Es ist solche poetische Deutung neben manchen anderen wohl erlaubt, so wie man nicht ganz unbedingt annehmen mag, dass alle jene Ungeheuer und heidnische Bildungen an den gothischen Thürmen, den Tragsäulen u. s. w. schlechthin ohne alle Bedeutung nichts weiter seien, als blosse gedankenlose Spiele der Fantasie christlich frommer, sonst den höheren Ausdruck wohl berücksichtigender Architecten und Bildner. —

d. V.

dem heiligen Cyriacus geweiheten Hauptkirche zu Duderstadt auf zwölf Pfeilern, welche, an die früher erwähnten Reihen tragender Memnonssäulen erinnernd, mit den colossalen Bildnissen der zwölf Apostel geziert sind; und in anderen christlichen Tempeln früherer Zeit stehen sogar die mehr als lebensgroßen Bildnisse des Moses, Petrus und Paulus, so wie auch frommer Bischöfe und Könige, gleich Caryatiden [45]), an den Säulen angelehnt. Alle diese einzelnen religiösen Bildwerke aber verfließen hier auf das Innigste zu einem einzigen ächt christlichen Gesammt-Charakter, der sich des Deutlichsten ausspricht in dieser riesigen Architectur. Auf der bedeutsamen Gestalt des Kreuzes ruhen alle diese Kirchen; den Eingang, das Fundament immer gegen Abend, der Hochaltar, des Kreuzes Spitze immer gegen Osten gerichtet: denn im Lande des ewigen Morgens starb ja der Erlöser. Dippold sagt sehr schön [46]): „die gothische Architektur christlicher Kirchen läßt „sich nicht, wie die griechische, in einzelne harmonische Ganze „zergliedern. Nur die Verbindung Aller, nur die gesammte Größe, in welcher alles Individuelle mit aufgehen „muß, nur diese allein kann das christliche Streben nach „dem Allgemeinen, nach dem Unendlichen offenbaren. Ein „Dom umfängt die dreieinige Gottheit sammt allen Heiligen, diesen personificirten Gliedern der großen Kette, welche „von des höchsten Thron bis in die Behausungen der Menschen hinabreicht. Eine feste dicke Mauer umschließt alle „Glieder der Gemeinde, über Alle wölbt sich nur Ein Dach, „wie Himmel und göttliche Liebe über die ganze Erde.“ —

Außer der in den reich gezierten Tragsäulen, Caryatiden, schnörkelnden Drachen u. s. w. unmittelbar mit diesen

---

45) Fiorillo. Th. VIII S. 39 der Einleitung. — Zu Constanz dient der catholischen Kanzel eine Figur, von der Volkssage vielleicht in fälschlicher Deutung Huss benannt, in knieend gedrückter Stellung als Caryatide. — S. über das Wesen aller solcher Tragsäulen Th. I. S. 71.

46) a. a. O. S. 160.

Architekturen verwachsenen Bildnerei tritt dieselbe ferner noch auf jede mögliche Weise hervor als schmückende Zier der heiligen Gebäude. Zunächst erblicken wir hier zahllose Reliefs, die theils wegen ihres hohen Alterthums, theils wegen ihrer oft trefflichen Ausführung in Marmor oder Erz, oder endlich auch wegen ihres seltsamen Inhalts die Aufmerksamkeit des Kunstforschers fesseln [47]). So sieht man zum Beispiel am Aeußeren der ehrwürdigen Hauptkirche zu Worms den Teufel sammt seiner Frau Mutter, im Inneren aber angeblich die Babylonische Metze, nehmlich ein Weib, das, mit einer Mauerkrone geschmückt, auf einem wundersam gestalteten vierfüßigen Thiere sitzt. Im Dome zu Halberstadt begleitet an einem Denkmal aus Sandstein der Teufel, sinnig genug, den Sündenfall des alsbald vom Tode in Fesseln gelegten ersten Menschenpaares mit der Mandoline. Darauf schreibt derselbe an einer anderen Seite sehr begierig alle Schuld der gefallenen Menschheit nieder; Christi Barmherzigkeit aber zerreißt auf einer dritten Darstellung das Sünden-Register, und der Erlöser führt darauf, die Siegesfahne in der Hand, den Teufel sammt dem Tode in starken Ketten fort. Eine andere Besiegung des die Tugend versuchenden Satans sieht man an dem Dome zu Wetzlar zur rechten und linken Seite über den Eingängen.

Einen Ort, wo die Kunst des Reliefs ganz besonders sich auszuzeichnen Gelegenheit fand, gaben die ehernen Tempelthüren, welche, als sollten sie an die geistige unwandelbare Gnaden- und Himmels-Pforte der christlichen Kirche gemahnen, so fest, und so einladend zugleich durch die höchste Pracht der Kunst, die heiligen Hallen zieren. Bereits im Jahre 808 wurde die Kirche des heiligen Jacob zu Com-

47) In den älteren Kirchen Italiens findet sich das Relief seltener als in Deutschland und Frankreich; Mosaiken ersetzen dort, gleich unvergänglich, als wirkliche Malereien von Stein dessen Stelle.

d. V.

poſtella mit ſolchen bronzenen Thoren verſehen [48]). Einen gleichen Prachtſchmuck, reich mit Reliefs verziert, erhielten gegen das Ende des eilften Jahrhunderts die alte Paulskirche zu Rom [49]), der Dom von Augsburg, hier jedoch nur aus geſchlagenem Kupfer [50]), und die Hauptkirche zu Nowogorod [51]): auch die zu Hildesheim befindlichen erzenen Thürflügel, zwölf Fuß hoch aus einem Stück gegoſſen und mit vielen ſauberen Relief's bedeckt, wurden um dieſe Zeit vollendet [52]). Viele andere Tempel bekamen noch eine gleiche Zier, bis endlich gegen die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts Lorenzo Ghiberti jene in der Geſchichte der neuen Bildnerei ſo hoch berühmt gewordenen ehernen Tempelpforten ſchuf, von denen Michael Angelo ſagte, daß ſie würdig wären die Thüren des Paradieſes zu ſein [53]). Auch aus hartem Holze wurden ſolche Kunſtthüren oft mit groſſer Meiſterſchaft verfertigt; alſo iſt z. B. auf den Thüren

---

48) Fiorillo Th. IV. S. 29. — Die Pracht ſolcher Kunſtthüren iſt übrigens morgenländiſchen Urſprungs, denn die im VIII. Jahrhundert von Abdoulrahmann erbauete groſſe Moſchee zu Cordova hatte 24 mit Bronze kunſtreich verzierte Eingänge, und ein sogar mit goldenen Platten belegtes Hauptthor. S. a. gl. O. S. 21.

49) Dieſelben waren ein Werk byzantiniſcher Kunſt: der römiſche Conſul Pantaleone Caſtelli lieſs ſie im J. 1070 zu Conſtantinopel verfertigen.

50) Dieſelben ſind um das Jahr 1057 gemacht. S. Corniani Khamm Hierarchia Augustana T. I. p. 183. (1709. 4.)

51) Der Inſchrift zu Folge von P. Wickmann aus Magdeburg verfertigt. S. Fama für Deutſch-Ruſsland St. 1, vergl. auch Rathmanns Geſch. v. Magdeb. Th. I. S. 80.

52) Dieſelben, an einer Capelle, das Paradies genannt, befindlich, ſind ein Werk des groſſen deutſchen Künſtlers Bernward. Fiorillo Th. VI. S. 81.

53) Am Baptiſterium zu Florenz. Dieſe Thüren ſind trefflich in Kupfer geſtochen von Fedor, wo ſie eigentlich noch ſchöner ſich ausnehmen als in der Wirklichkeit: denn wie die Plaſtik jener Zeit ſtets maleriſch nur componirte, ſo ſieht man nichts anderes als in Erz gebildete Gemälde, mit Vorgrund und Hintergrund, mit Felſen, Bergen, Häuſern u. ſ. w. Dennoch aber bleiben dieſe Pforten ſtets eines der bewunderswürdigſten Werke der neueren Kunſt.
d. V.

des Domes zu Constanz die Leidengeschichte Christi von vortrefflichster Arbeit[54]). Die Schnitzkunst überhaupt, wie sie einst in den aus Cedernholz geformten Pallasbildern der frühesten griechischen Bildnerei hervortrat, blühete auch in den älteren Zeiten christlicher Sculptur wiederum herrlich empor: die Arbeiten an den Altären, an den Sitzen der Dom- und Chorherren u. s. w. sind, wie unter andern zu Nürnberg, wahrhafte Meisterwerke der plastischen Kunst.

Andere werthvolle Reliefs zeigen bisweilen noch die freien Kunstsäulen, die, an die Obelisken und andere einzeln aufgerichtete Säulen des Alterthums gemahnend, in mehreren Orten vor den Kirchen prangen; wir erinnern hier nur an die prächtige, nahe an dreißig Fuß hohe und drei Fuß dicke metallene Säule vor dem Dom zu Hildesheim. Dieselbe ist, von der Hand des schon erwähnten Meisters Bernward, rings herum mit biblischen Geschichten geziert, deren Figuren sehr sauber und vollendet sind. Wundern muß man sich, wie bereits in jenem Jahrhundert ein so großes Werk hat gegossen werden können; es bewährt jedoch hier sich wiederum der alte Satz, daß die Technik der Kunst überall, bei einigermaaßen reger Uebung, der Idee voraus zu eilen pflegt.

Aber nicht Reliefs allein, auch wirkliche Statuen zieren vielfach die prächtigen gothischen Dome; die Sculptur jedoch erscheint auch hier selbst, wie in den alt-ägyptischen Tempeln, keineswegs frei für sich, sondern mehr nur als architectonisches Beiwerk. Reihen von Statuen stehen, symmetrisch geordnet, entweder in den vertieften Portalen, oder sie schmücken, auf vorspringenden Postamenten ruhend, die obere Façade; ja die kleinen luftigen Thürme des Daches dienen ihnen, wie z. B. am Mailänder Dome, sogar noch

54) Der Inschrift zu Folge, verfertigt von Balder, wahrscheinlich einem Künstler des XIV. od. XV. Jh. Vergl. Journ. von und für Deutschl. Jg. v. 1786 B. I. S. 43.

als Träger. Gegenstände solcher Darstellungen sind die Evangelisten und Apostel, Heilige und Bischöfe; Könige und Königinnen: jene ältesten Herrscher sollten auch im Bilde noch eine bedeutsame Zier der christlichen Kirche sein, an deren Ausbreitung und festeren Gründung sie einst zum Theil ihre ganze Thatkraft gesetzt hatten. So standen und stehen zum Theil noch vor den alten Kirchen Frankreichs die Königsreihen der Merovinger und Carolinger [55]), das Haupt öfters von blinkendem Heiligenscheine umgeben; auch manches fromme Mährchen kindlicher Urzeit wird neben ihnen der Nachwelt aufbewahrt: unter andern sieht man dort sehr häufig die Statue der Königin mit dem Gänsefuße [56]), welche, vom Volke gewöhnlich la reine pedanque genannt, Mabillon für die heilige Clotilde hält. Eben so sind die alten Kirchen Englands von innen und außen mit Statuen oder auch wohl nur mit Büsten der früheren Herrscher geziert [57]); und an, oder auch in den zahlreichen Domen Deutschlands wird, einzeln zerstreut, die Reihenfolge der älteren Kaiser sich ziemlich vollständig nachweisen lassen.

Alle diese Statuen sind, in so fern sie nicht etwa hoch an den Thürmen ihre Stelle haben, selten über Lebensgröße; ja man pflegte, nach einer damals herrschenden

---

55) Die meisten dieser Königsbilder sind jedoch späteren Ursprungs, und stammen besonders aus den Zeiten Ludwig IX., des Heiligen. Ein sehr altes Bildwerk ist in der Marienkirche zu Cölln die Statue der Plectrude, Gemahlin Pipins von Heristal, und Mutter Carl's des Hammers, der, wie einst Themistocles, die gesammte Menschheit rettete von drohender Barbarei. Auch das äusserst roh in Relief gearbeitete Bild Carls des Grossen am Dome zu Zürich scheint von ziemlich hohem Alter. S. darüber Müller's Ueberbleibsel v. Alterth. d. Eidgenossenschaft Th. I. Tab. I.

56) S. darüber Fiorillo Th. III. S. 16. 27. u. Th. VIII. S. 39. d. Einleit.

57) So sieht man z. B. aussen an der Westseite der Cathedrale von Rochester die steinernen Büsten Heinr. I. und seiner Gemahlin. S. Thorpe, History of the town and diocese of Rochester.

Sitte, dieſelben ſogar meiſtens ein wenig kleiner zu arbeiten. Ihr Anblick macht — in der ſteifen Steifung, in Faltung der Gewänder, und in der mehr gleichförmigen Behandlung der Köpfe und des Ausdrucks bisweilen an den alt-hieratiſchen Styl griechiſcher Sculptur erinnernd — auf den kunſtgebildeten und ſinnigen Schauer einen wunderſamen Eindruck. In alter wahrhafter Einfalt der Kunſt ſtehen ſie da mit ihren zierlichſt ausgezackten Kronen auf dem demüthig geſenkten Haupt[58]): langes Haar fällt, entweder geflochten, oder in leiſen Schlangenwindungen auf die Schultern herab, und in den ſanften Zügen drücken Frömmigkeit und Innigkeit ſich ſo höchſt anſprechend aus. Die Hand der alt-fränkiſchen Herrſcher hält in ſchöner Bedeutſamkeit den Lilienſcepter[59]), und ein faltiges Gewand umhüllt bis auf die Fußſpitzen den übrigen Leib. Die große, gleichſam in die Länge gereckte Hagerkeit, die man an den meiſten dieſer Bildwerke ſo wie auch an älteren Gemälden wahrnimmt, iſt, hier ſchicklich zu erwähnen, nicht etwa Unbeholfenheit oder eigenthümlicher Geſchmack der Künſtler, dieſelbe hat vielmehr, wie wir glauben, einen tieferen Grund. In jenen erſten Zeiten fromm chriſtlicher Buße und Caſteiung des Fleiſches galt nehmlich das Magere gleichſam als natürlicher Ausdruck der Frömmigkeit; der Meiſter, in der Regel ein Mönch, glaubte damals ſicher den verehrten Gegenſtand ſeiner Darſtellung förmlich zu

58) Bisweilen ſind auch die Könige in betender Stellung aufgefaſst, wie z. B. die ſchöne knieende Statue Philipp Auguſt's in der Abtei de la Victoire de Sanlis.

59) Wenn die Fürſten etwa Erbauer der Kirchen ſind, ſo halten ihre Statuen oft ein kleines hin und wieder höchſt zierliches Modell derſelben in der Hand: alſo ſtehen über dem Eingange des Domes zu Goslar die Bildniſſe Heinrich's III. und ſeiner Gemahlin; und eben ſo hält in Braunſchweig das ſehr alte und trefflich gearbeitete Bildniſs Heinrich's des Löwen, Erbauer der Dome zu Braunſchweig, Lübeck und Schwerin, das Modell einer Kirche in der Rechten, in der Linken aber das Schwert. d. V.

profaniren durch eine ſchwellende Muskelfülle [60]). Manche dieſer älteren Portrait-Bildungen ſind indeſſen von entſchiedenſtem Kunſtwerth, wie, um nur eines Beiſpiels hier zu gedenken, die vier faſt lebensgroßen ſteinernen Kaiſerſtatuen an der Hauptkirche zu Welzheim [61]). Fiorillo ſagt von ihnen: „die Welzheimer Bildniſſe ſind nicht nur flei„ßig gearbeitet, ſelbſt die Adern an den Händen geſchickt „ausgedrückt, das Weiche der fleiſchichten Theile, die Bre„chung der Falten an den Gewändern und das Koſtüme „wohl beobachtet, ſondern es ſcheint auch die Zeichnung des „Ganzen korrekt zu ſein, und vielleicht würde es ſelbſt den „Geſichtsbildungen an Aehnlichkeit nicht mangeln, könnte „man ſie vergleichen [62])." Spuren von früherer Farbe zeigen dieſe Bildwerke nicht; ſonſt aber war damals, wie einſt in Aegypten und im alten Griechenlande, die Sitte ſehr gewöhnlich, die Statuen zu bemalen und zu vergolden; nicht bloß Holz, ſondern auch Marmor, Alabaſter und Elfenbein bekamen dieſen Zuſatz von Farbenzier, welcher noch bisweilen eine ganz beſondere Bedeutung untergelegt ward.

---

60) Vielleicht hängt mit dieſer Anſicht von der Nichtigkeit alles körperlichen Seins auch die vorerwähnte Manier gewiſſermaaſſen zuſammen, die Perſonen ſtets ein wenig verkleinert darzuſtellen; daſs die alten Künſtler mit ſolcher Form irgend etwas ausdrücken wollten, dafür ſcheinen unter Andern zwei alte Statuen zu ſprechen im Dome zu Halberſtadt. Hier ſteht nehmlich Carl der Groſse in völlig natürlicher Leibesgeſtalt, und vor ihm liegt mit einem Schwerte ein Krieger auf den Knieen, der aber ungleich kleiner, ja zwerghaft dargeſtellt iſt, und den man für den beſiegten Wittekind hält.

d. V.

61) Wahrſcheinlich Friedrich I. nebſt ſeiner Gemahlin Beatrix von Burgund, und Philipp von Schwaben mit ſeiner Gattin Irene, einer griechiſchen Prinzeſſin.

d. V.

62) a. a. O. T. VI. S. 250. Sehr gut in Stein gearbeitet ſind auch noch die acht ungefähr vier Fuſs hohen Kaiſerſtatuen im mittleren Chore des Domes zu Speier; ſie erſcheinen ſämmtlich im Carolingiſchen Krönungsornat, und mit Scepter und Weltkugel in den Händen. Eine ſchlechte Abbildung und Beſchreibung derſelben iſt zu finden im rheiniſchen Antiquarius Jg. v. 1744 S. 451 d. zweit. Aufl.

So hat zum Beispiel eine alabasterne Bildsäule der von König Johann wegen verweigerter Liebesanträge vergifteten Mathilda Bohum, einer Gemahlin von Walter Fitzwalter, roth gefärbte Finger, welche, wie einige englische Ausleger meinen, die Folgen des Giftes anzeigen sollen[63]). In der Domkirche zu Wurzen befindet sich ein aus Holz geschnitztes Bildniß der heiligen Jungfrau, an dem weiter nichts gefärbt ist, als nur der dunkelrothe Granatapfel, den das Jesuskind mit beiden Händchen emporhält. So half die Malerei gleichsam dem mangelhaften Ausdruck der Bildwerke nach, und erhöhete überall den Reiz aller frühesten Plastik. Toelken sagt: „eine farbenlose Sculptur kann nur „durch innere Vortrefflichkeit anziehen und befriedigen; durch „Buntheit erhalten selbst mittelmäßige Werke einen heitern „Schein von Natürlichkeit, und locken das Auge. Nachher „kehrt das Verhältniß sich um, und die gefärbte Sculptur „erscheint, in ihrer anmaßenden Treue der Nachahmung, „als unwahr und widerwärtig."

Wenn nun die bisherige flüchtige Skizze die Anfänge der neueren Sculptur, gleich der frühesten Bildnerei der Vorwelt, dargestellt hat in ihrem Verwachsensein mit der christlichen Architectur: so sehen wir dieselbe nunmehr auch noch eine fernere reiche Zahl von Kunstwerken hervorbringen im Dienste der Religion. Es sind dieses nehmlich die überaus kostbaren und kunstreichen Altäre, Crucifixe, Monstranzen, Reliquien-Kasten, Sakramentshäuschen, Kelche, Patenen, Weihkessel, Taufbecken, Kronen[64]), Ampeln, Leuch-

63) Wenn, wie die unten genannten Alterthumsforscher behaupten, diese rothen Finger nur die letzten Ueberreste einer Uebermahlung der ganzen Bildsäule sein sollen: so müssten in den Falten der Gewänder die Spuren der Farbe viel deutlicher zu sehen sein, als gerade an der äussersten Hand. V. Gough Monum. sepulcr. etc. T. I. t. 6; Dugdale's Monasticon T. II. p. 76.

64) Eine solche Prachtkrone hängt z. B. im Dome zu Halberstadt. Sie ist ganz in Messing gegossen, gegen drei Centner schwer, und mit den Statuen der zwölf Apostel geziert. Auch im Dome zu Speier prangte einst eine ähnli-

ter und andere dem göttlichen Dienste geweihete Geräthe: man kann dieselben füglich in Parallele stellen mit den antiken Aren, Thronen [65]), Schilden, Prachtkasten [66]), Pateren, Vasen, Dreifüßen, Grablampen, Candelabern u. s. w. Diese Kostbarkeiten waren größtentheils Anathemata, als Sühnopfer, Gelübde, und aus anderen religiösen Beweggründen den Tempeln dargebracht; und auch jene Kunstwerke der christlichen Zeit sind häufig Weihgeschenke der Frömmigkeit und der innigsten Gottesverehrung. Nach Maaßgabe des Reichthums ihrer Geber findet man solche Kirchengeräthe in allen denkbaren Materien, von gediegenstem Golde, mit Edelsteinen reich besetzt; von Jaspis und Marmor, bis zu geschlagenem Messing und gröberem Stein. Die Kunstarbeit daran ist indessen oft so meisterhaft, daß sie die Aufmerksamkeit der Forscher in höchstem Grade verdient. Es fehlt, da die vorhandenen christlichen Archäologien bis auf das neueste Werk von Augusti natürlich eine andere und umfassendere Richtung haben, noch an einer besonderen Alterthumskunde für die christliche Kunst; dieselbe müßte bis zu den kurzen Nachrichten über die in den früheren Meisterbildern so häufig dargestellten Märtyrer und Heiligen, von deren Leben und Dulden die meisten Kunstschauer gar selten etwas Näheres wissen, alles hierher Gehörige systematisch umfassen und erläutern. Die Franzosen hatten, solchen Studien höchst förderſam, einst alle älteren vaterländischen Kunstschätze, wie dergleichen oben erwähnte seltene heilige Geräthe, uralte Grabmäler, und selbst

che mit Cherubim und Seraphim, Engeln und Heiligen reich geschmückte Krone. S. über dieses Kunstwerk Fiorillo Th. VI. S. 375.

65) z. B. der Thron des amyklaischen Apoll; von der Kunst desselben redet Pausan: l. III. c. 18. 19.

66) z. B. der berühmte Kasten des Kypselus zu Olympia; derselbe war aber, gleich den frühesten christlichen Werken solcher Art, mit Bildwerken unangenehm überladen, v. Pausan: l. V. c. 17. 18. 19.

jene beſſeren und noch einigermaaßen erhaltenen Königsſtatuen vor den Kirchen in ein großes National-Muſeum vereinigt[67]); ſollten die ſo kunſtliebenden Fürſten Deutſchlands in ihren an verborgenen Schätzen der Kunſt und des Alterthums ſo reichen Landen nicht ein Gleiches thun können, ohne deshalb irgend einer kirchlichen Gemeinde, die allenfalls durch neue Meiſterwerke entſchädigt werden könnte, ungerecht dadurch zu werden? — Manches ehrwürdige Kaiſerbild, das jetzt in einer feuchten Wandniſche ungeſehen verwittert, würde, gleich vielen anderen der Kunſt angehörigen Dingen, dadurch nur einzig der Nachwelt aufbewahrt werden. Wer auf einer Kunſtreiſe die ſtets weiter und weiter um ſich greifende Zerſtörung geſehen hat, wer da weiß, wie ſolche Werke in kleineren von Kunſtſchauern gewöhnlich nicht beſuchten Kirchen[68]) oft in düſteren Winkeln verborgen, und mit dickſtem Staube bedeckt ſind, oder gar in entlegenen Kammern als nutzloſer Kram aufgehäuft daliegen: der ſtimmt ſicher für den hier zum Beſten der Kunſt und der geſchichtlichen Alterthumskunde gethanen Vorſchlag.

Die Künſtler, welche alle dieſe vielen und zum Theil ſo herrlichen Werke gefertigt haben, waren in den älteren Zeiten ſtets Mönche. Die Abteien von St. Gallen, Hirſchau, Tegernſee, ſammt vielen anderen, blieben Jahrhunderte lang die Sitze der Kunſt; eine gewiſſe Claſſe der Kloſterbrüder beſchäftigte hier ſich einzig nur mit der Ma-

---

67) S. darüber Lenoir, Musée des Monumens français. Dieses sonst schätzbare Werk hat indessen in den erläuternden Angaben manche Mängel und Irrthümer, die man zum Theil berichtigen kann durch Millin's antiquités nationales. Vergl. auch Montfaucon, monum. de la Monarchie française.

68) Nur von solchen in kleineren Kirchen unbeachteten einzelnen Werken der Kunst und des Alterthums ist hier vornehmlich die Rede; den Prachtdomen mögen ihre Antiquitäten verbleiben, nur sollte hier und da für deren Erhaltung und vorsichtiger Säuberung mehr gethan werden.
d. V.

lerei, Bildnerei und Baukunst [69]), und so wurden jene Klöster die ersten Pflanzschulen der christlichen Künste, aus denen so äußerst schätzbare Künstler hervorgingen.

Tutilo, der wichtigste der zahlreichen Bildner und Maler, die im neunten und zehnten Jahrhundert im Kloster St. Gallen geblüht haben, verband, als Universalgenie, mit seiner im hohen Grade ausgebildeten Kunst auch die höheren Kenntnisse eines trefflichen Dichters, Redners, Musikers und Geschäftmannes [70]). Seine seltene, für jene Zeiten an das Unbegreifliche gränzende künstlerische Meisterschaft hat zu manchen interessanten Legenden Veranlassung gegeben: so wollte man, als er einst zu Metz eine goldene Statue der sitzenden Mutter Gottes verfertigte, gesehen haben, wie die Heilige selbst ihm die Hand führte bei der Arbeit. Einige Bildwerke von ihm sind, wie wir glauben, noch in St. Gallen vorhanden; im Uebrigen hält man ihn mit vieler Wahrscheinlichkeit für den Verfasser eines der ältesten Werke über die Malerei [71]). Im Jahre 896 starb der treffliche Meister; frühere Schriftsteller [72]) geben manche nähere Nachricht von seinem Leben und Wirken.

Bernward, dessen Meisterschaft wir früher schon erwähnten, wurde wegen seiner Frömmigkeit und wegen seiner ungemeinen Fähigkeiten noch als Jüngling fast zum Bischof von Hildesheim erwählt, welches hohe Ehrenamt er gegen dreißig Jahre mit großem Ruhme bekleidete; zugleich auch ward er, tief bewandert in der damaligen Philosophie, wie in den mathematischen und alchymistischen

---

69) Operarii oder Magistri operum wurden diese kunstgeschickten Mönche genannt, die bereits aus den Zeiten Winfried's herstammten. v. S. Bonifacii Epist. XVII.

70) S. Fiorillo Th. VI. S. 230.

71) De omnia scientia artis pingendi. Vergl. Fiorillo's kleine Schr. Th. I. S. 200.

72) Eckhardus jun. de casib. monast. S. Galli p. 28. — Goldasti script. rer. Alemannicar Th. I. p. 8. 92. — Cless, Landes- und Culturgesch. Würtembergs Th. I. S. 408.

Wissenschaften, der Lehrer des wegen seiner seltenen Ausbildung so viel gerühmten Kaisers Otto des Dritten. Neben diesen vielseitigsten Kenntnissen besaß Bernward in aller Technik der Tischler, Schmiede und der übrigen Metallarbeiter eine große praktische Fertigkeit, und wurde, so vielfältig ausgerüstet, der geschickteste Bildner, Maler und Architekt, ja mit einem Wort, der größte deutsche Künstler des eilften Jahrhunderts. Außer den schon erwähnten Arbeiten von seiner Meisterhand haben sich noch manche andere, entweder in Wirklichkeit, oder doch in genauer Beschreibung erhalten, und es wäre daher wohl zu wünschen, daß ein Kunstgelehrter die vorhandenen Nachrichten über diesen so bedeutenden Mann, vielleicht mit anderen noch unbearbeiteten Biographien deutscher Bildner, in einem geordneten Zusammenhange darstellte[73]). Bernward endigte sein thätiges Leben am 20ten November 1022, und wurde im Jahre 1193 vom Pabste Cölestin dem Dritten heilig gesprochen.

Groß ist noch die Anzahl der trefflichen Künstler, die in den Klöstern Deutschlands und der benachbarten Länder dem schönen Vereine lebten von Religion und Kunst. Als die Städte jedoch sich allmählig mehr und mehr zu heben begannen, da zogen die Musen aus den friedsamen Klostermauern immer häufiger stets in die Häuser der freien Bürger; und weil damals, dem herrschenden Geiste gemäß, alles gern in Gilden und Innungen zusammentrat, so wurden auch die Künstler bald zünftig. Die Bildnerei ward begriffen unter der Zunft der Steinmetzen und der Goldschmiede: Gießkunst und Schmiedekunst standen damals in dem höchsten Ansehen. — Reich ist auch in dieser neuen Weise der Kunstübung, von deren Beginnen bis hin zu der hoch berühmten Künstlerfamilie der Vischer und ähnli-

---

73) Die Quellen über Bernward's Leben sind ziemlich vollständig zu finden bei Fiorillo, Gesch. d. zeichn. K. Th. VI. S. 78—81, und Th. VII. S. 18—21. 47.

cher gleichzeitiger Bildner, die Zahl trefflicher Meister; die fleißigen Bemühungen von Murr und anderen Kunstgelehrten verbreiten über diese bereits näheres Licht, daher heben wir hier nur noch einige einzelne Besonderheiten hervor aus dieser Epoche deutscher Kunst.

Einer der ältesten Künstler, der nicht dem Kloster angehörte, war Meister Gotfried, der um das Jahr 1000 für die Abtei Corvey sechs metallene Säulen zu Ehre und Preis des Höchsten goß [74]). Wir führen diesen bloß mit seinem Taufnamen bezeichneten Künstler nur deshalb besonders an, um bei dieser Gelegenheit anzumerken, daß eine Menge nachmaliger deutscher Eigennamen wahrscheinlich nur entstanden sind durch eine ausgezeichnete Beschäftigung mit der schönen Kunst: als Beispiele erwähnen wir hier den Hans Anengeter, (Kannengießer?) einen Kunstgießer des vierzehnten Jahrhunderts, ferner die etwas später lebenden braunschweigischen Künstler Ludwig Gropengeter und Henrik Grawere, den Hans Hammerer, der zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts zu Straßburg lebte, u. a. m. — Diese Stadt hatte einst auch eine nicht ungeschickte deutsche Bildhauerin in ihren Mauern. Sabina, Tochter des hoch berühmten Erwin von Steinbach, Erbauer des Münsters, hat das Riesenwerk ihres Vaters mit mehreren Sculpturen geziert: am mittäglichen Thore der Kirche hält eine Statue des heiligen Johannes eine mit einer Inschrift versehene Tafel, welche darthut, daß Sabina die Verfertigerin sei; wahrscheinlich ist der Kreis, zu dem diese Figur gehört, größtentheils von der Hand dieser Künstlerin. Bemerkenswerth ist zugleich an diesem Thore, daß, während die Apostel so wie der König Salomo in ganzen Figuren dasteben, der Heiland nur sichtbar ist in einer Büste, welche Art der Darstellung wir uns anderweitig noch bemerkt zu haben nicht erinnern. Vieles höchst Sonderbare in Auf-

74) Also besagt es die Inschrift, die Joh. Letzner aufbehalten hat in seiner Chronika von Corvey p. 82. (1604. 4.)

faſſung und Ausführung der artiſtiſchen Vorwürfe würde bei einem näheren Eingehen auf die ältere deutſche Bildkunſt zu erzählen ſein; ſchließlich erwähnen wir hier nur noch, daß Andreas Wunhard, der zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts in München lebte, ſeinen zierlichſt in Holz geſchnitzten Chriſtusbildern natürliche Haare ſo täuſchend einzuſetzen wußte, daß man glauben konnte, ſie wären wirklich aus dem Kopf gewachſen.

In Italien, wo die Bildnerei zuerſt wiederum einen höheren Grad der Meiſterſchaft erhielt, ward dieſelbe von den eingewanderten Völkern unausgeſetzt geübt. Theodorich dem Großen wurden zu Rom, Ravenna und an vielen anderen Orten Statuen geſetzt, unter denen die auf dem Markte zu Neapel befindlich geweſene beſonders merkwürdig erſchien; ſie war nehmlich, nach Art der Moſaik, ganz und gar aus farbigen Steinchen zuſammengeſetzt, fiel aber noch bei Lebzeiten des Fürſten völlig auseinander [75]). Auch einer goldenen Reiter-Statue Theodorich's wird Erwähnung gethan, welche Carl der Große, mit Bewilligung des Papſtes Leo, von Ravenna nach Aachen bringen, und daſelbſt in ſeinem Pallaſte aufſtellen ließ [76]). An dem Hauptthore des Domes zu Monza, wo die berühmte eiſerne Krone aufbewahrt wird, ſieht man jetzt noch ein Relief aus den Zeiten der Longobarden; gleichen Urſprungs ſind wahrſcheinlich die Bildhauerarbeiten in der Kirche des heiligen Michael zu Pavia; auch die ſehr roh gearbeitete bronzene Statue, die auf dem Markte zu Barletta in Apulien ſteht, und über deren Entſtehung und Bedeutung die Kunſtforſcher ſich noch nicht einigen können, wird von mehreren für ein lombardiſches Kunſtwerk gehalten [77]) Manches noch vorhandene plaſtiſche Gebilde gehört theils dieſem,

75) Procop. de bell. Goth. lib. I c. 24.

76) Magn. chronic. Belgic. p. 42.

77) S. die verſchiedenen Schr. darüber bei Fiorillo Th. II. S. 737.

theils dem nächſtfolgenden Zeitalter; und vom zehnten Jahrhundert an kommen ſchon wieder nahmhafte Künſtler vor, wie unter andern der damals lebende neapolitaniſche Bildhauer Pietro Cola di Gennaro, von dem man jetzt noch mehrere Arbeiten ſehen kann in der Kirche des heiligen Severinus zu Neapel [78]). Im eilften Jahrhundert geſchieht eines Bildhauers Buono Erwähnung; im zwölften wird Bonanno aus Piſa genannt; und zu Ende des dreizehnten Säculums leben endlich die gefeierten Künſtler Nicola Piſano und ſein noch geſchickterer Sohn Giovanni Piſano, welche gewöhnlich angeſehen werden als die Wiederherſteller des guten Geſchmacks in der Sculptur. Ueber dieſe Künſtler ſowohl, wie über die große Reihe der darauf folgenden italiäniſchen Bildner, ſind bereits genugſam die ausführlichſten Nachrichten geſammelt; auch ganz neuerdings wiederum hat die Kunſtgeſchichte dieſer Epoche durch intereſſante Unterſuchungen über den Ghiberti [79]) und über andere berühmte Meiſter jener Zeit eine werthvolle Bereicherung erhalten.

In Spanien und Frankreich wurde, wie es vorhin ſchon angedeutet ward, die Bildnerei in den früheſten Zeitaltern bereits geübt von zahlreichen Künſtlern, die hier wiederum meiſtens Mönche waren; aber auch in England und in den dazu gehörigen Ländern war, von den älteſten Zeiten an bis gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts, dieſe Kunſt ſehr im Flor. Die vielen in Schottland ſich findenden behauenen Steine und etwa fünf und zwanzig Fuß hohen Obelisken, mit ſehr rohen Reliefs geziert, welche Elephanten und andere Thiere, oder auch caledoniſche Krieger darſtellen, die ihre Gefangenen enthaupten, ſollen zum Theil noch vor dem Einfall des Julius Cäſar in Britan-

78) S. Bernardo de Dominici, vite de Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani etc. T. I. p. 72. (Napol. 1742. 4.)

79) S. v. Rumohr's italiäniſche Forſchungen. II. B. Berl. 1827.

nien verfertigt sein [80]); und wenn diese Denkmale in genauer kritischer Untersuchung wenigstens unbezweifelt in das Zeitalter der Barden zurückfallen [81]): so hätte unseres Wissens keines der heutigen europäischen Völker ältere Werke der Bildhauerkunst aufzuweisen. Eines der merkwürdigsten Monumente früher englischer Sculptur ist noch das berühmte, angeblich aus den Zeiten Alfred's des Großen stammende weiße Pferd, welches man auf dem Wege nach Bath bewundert. Es ist an einem hohen Kalkhügel ausgegraben, und zwar von so riesiger Größe, daß es hundert und sechszig Quadratruthen einnimmt, und zehn englische Meilen weit ganz deutlich gesehen werden kann. Fiorillo sagt von demselben: „die Kunst bleibt bewunderungswürdig, mit der „es ausgeführt werden ist; denn es sind nicht nur die Umrisse dieses colossalen Werkes sehr zierlich, sondern es zeigt „sich dabei auch eine erstaunenswürdige Geschicklichkeit in „der Beobachtung der Perspective. Wäre das Ganze nicht „kunstmäßig nach der Perspective gearbeitet worden, so „würde das Pferd, welches in der schräge liegenden Seite „des Hügels ausgehauen ist, durch die schiefe Lage verkürzt „und ganz unproportionirt erscheinen müssen. Dieses ist „aber keineswegs der Fall, und es zeigt sich dasselbe vielmehr, so weit man es sehen kann, in den besten Verhältnissen. Das Pferd ist galloppirend vorgestellt, und erscheint von einem blendend weißen Glanze, wenn die „Sonnenstrahlen den Hügel erleuchten [82])." Die Gruben, welche den Körper dieses colossalen Reliefs bilden, werden durch die Landleute der Umgegend jährlich von dem

---

80) Bemerkenswerth ist es wohl noch, dass, je weiter man, von dem Einfluss der Römer entfernt, in den Hochlanden nach Norden reist: desto mehr, und desto vortrefflichere Reliefs an den Obelisken sich finden. — S. John. Macpherson's Critical dissertations on the Origin, antiquities, language etc. of the ancient Caledonians. Dissert. XVII.

81) S. die literar. Ang. üb. d. Monum. bei Fiorillo. Th. V. S. 6.

82) a. a. O. S. 19.

hineinfallenden Schutt und Unrath gesäubert mit mancher Feierlichkeit, welche, noch jetzt alljährlich begangen, das Scheuerfest des weißen Pferdes genannt wird. — Sehr groß ist noch die Zahl älterer englischer Bildwerke, von denen sich entweder genaue Nachrichten erhalten haben, oder die wirklich noch vorhanden sind. Die Künstler waren auch hier wiederum in frühesten Zeiten gewöhnlich Mönche, nachher günstige Bürger, und besonders auch Goldschmiede: als im Jahre 1257 Heinrich's des Dritten Tochter Catharina gestorben war, setzte der König auf die beste bronzene Statue für das Grabmonument einen Preis, den der Goldschmied William de Glocester, ein früherer Benvenuto Cellini, gegen einen eigentlichen Bildhauer davontrug [83]). Ueberhaupt blühete im zwölften und dreizehnten Jahrhundert die Sculptur in England sehr. Die Künstler hatten in ihren Werkstätten stets eine Anzahl hübscher Mädchen, die ihnen als Modell dienten [84]); und so kamen in dieser Zeit Werke zu Stande, von denen gesagt wird, daß sie des Meißels eines griechischen Künstlers nicht unwürdig seien [85]). Ebendasselbe wird zum Theil von den zahlreichen englischen Sculpturen des funfzehnten Jahrhunderts bemerkt [86]). Auch zu den Zeiten Heinrich's des Achten und seiner Tochter Elisabeth war die Bildnerei noch in einigem Flor: nachher aber sank sie tiefer und tiefer stets, und zwar so weit, daß dieselbe zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in England kaum noch den Namen einer Kunst verdiente; während der neuesten Zeit erst begann dieselbe sich daselbst wiederum etwas zu heben.

Die Bemerkungen über die älteren Bildner und deren erstes Kunsttreiben in den verschiedenen Landen haben uns, durch die Angaben so mannigfacher Leistungen, unvermerkt weiter

---

83) Gough Monum. Sepulcr. T. I. p. 50.

84) Fiorillo Th. V. S. 112.

85) Gough l. c. p. 67.

86) Gough T. II. p. 99. 114. 117. etc.

geführt zur Beschauung der neueren Bildnerei in ihrem Freiwerden von der romantischen Architektur, mit welcher sie so innig verwachsen sich uns darstellte, daß beide gleichsam nur eine einzige Kunst auszumachen schienen. Betrachten wir nun die selbstständig gewordene Sculptur der christlichen Zeit näher, so ist die erste ästhetische Frage wiederum nach der dargestellten Idee, welche, dem Geiste früherer Zeit gemäß, zunächst natürlich keine andere sein konnte, als eben auch das Heilige und Göttliche selbst. Wenn wir dieses nunmehr in aufsteigender Linie durchgehen, so erscheinen hier als erste Aufgaben für die Plastik die zunächst an das Menschliche gränzenden Apostel und Evangelisten [87]), Heiligen und Märtyrer, die als treue Kämpfer für die erste Gründung der Kirche stritten und bluteten: man kann diese Statuen schicklich die Heroen-Darstellung der christlichen Bildnerei nennen. Alle diese nun sind, wie wir gesehen haben, von den ersten Anfängen der neuen Kunst, bis hinauf zu Michael Angelo's allbekannten Schöpfungen dieser Art tausendfältig gebildet worden, sie erscheinen auch in der That als eine der Plastik jener Zeiten vollkommen entsprechende Aufgabe.

Die Mutter Gottes war der nächste Gegenstand, woran die Bildnerei der frommen alten Künstler sich versuchen mochte. Ohne uns hier auf eine Erörterung der Kunstfabel vom heiligen Lucas, als angeblichem Maler, einzulassen, so kann man aus mancherlei zum Theil in dem Folgenden sich ergebenden Gründen schließen, daß die Sculptur sowohl, als auch die Malerei die Darstellungen der heiligen Maria früher gewagt habe, als die des Erlösers selbst. Die ältesten Statuen derselben waren wahrscheinlich ohne das Jesuskind, wenigstens erwähnen dessen die erhaltenen Nachrichten über diese Sculpturen nicht; ja sogar ist eines

87) Auch die plastischen Darstellungen des Moses, der Propheten, der jüdischen Könige und anderer alt-testamentarischer Bildungen gehören in diesen Kunstkreis. d. V.

der vielen dem heiligen Lucas zugeschriebenen Madonnenbilder dargestellt ohne den Knaben [88]). In späteren Zeiten ist indessen die heilige Mutter mit dem Kinde, dieser für die christliche Malerei ehedem so höchst wichtige Gegenstand, auch von der Sculptur bearbeitet worden, jedoch niemals mit besonderem Erfolg. Das Charakteristisch-Schöne in den Madonnenbildungen liegt keineswegs in der vollendeten Körperform, sondern in dem höheren geistigen Ausdruck: bei künstlerischer Auffassung der Maria beruht das unnennbar Ergreifende auf der gelungenen Verschmelzung von Liebe, Unschuld, Innigkeit, Sehnsucht, Frömmigkeit, Demuth und hingebender Duldung, angestrahlt von einem überirdischen Glanze göttlicher Verklärung. Wenn nun diese ästhetische Anschauung sich als richtig bewährt, so läßt für Darstellungen dieser Art der Bildner fortan auf ewig den Meißel ruhen: denn der ächte Künstler mag niemals etwas gestalten wollen, das da irgend nur gelegen ist außer dem natürlichen Bereiche seiner Kunst.

Christus der Weltheiland, der Gottmensch, wurde in den mittleren Zeiten ebenfalls ein Gegenstand der heiligen Sculptur. Die ältesten Verbreiter seiner Lehre, so wie die Väter der Kirche, hatten bekanntlich den Gebrauch der Bilder gänzlich untersagt; viel später erst wurden dieselben erlaubt als schmückende Zier der Tempel, als sinnliche Erinnerung, als ein Mittel zur Erweckung der Andacht, woraus denn, wenn auch gegen den Geist der Kirche, Mißverstand und Beschränktheit zu jeder Zeit eine Art von Anbetung gemacht haben. Die Abbildung des Erlösers begann also ursprünglich nur mit entfernten Allegorieen; man stellte denselben sinnbildlich dar als Lamm, Taube, Delphin u. s. w.; und wenn nachher die Sculptur bis um

88) In der Kirche der S. Maria in Araceli zu Rom. Es ist übrigens bekannt, daß man erst zu den Zeiten der Nestorianer, also im fünften Jahrhundert angefangen hat, die Maria mit ihrem Sohn im Arme darzustellen.

das siebente Jahrhundert sich ja an die persönliche Bildung des Gottsohnes wagte: so waren es durchaus niemals freie Statuen, sondern nur heilige Bildwerke in erhabener Arbeit[89]). Erst auf dem Concilium Quinisextum, im Jahre 692 zu Trullo gehalten, ward festgesetzt, daß man künftig nicht mehr am Kreuze ein Lamm abbilden sollte, sondern den Heiland in menschlicher Gestalt. Von dieser Zeit an beginnen denn die Christusbilder, wobei noch zu bemerken bleibt, daß die ältesten Statuen des Heilands, so wie auch die früheren Reliefs, Crucifixe, allegorische Thierbildungen, und nicht minder die ersten Madonnen, durchaus nur aus gediegenem Golde oder allenfalls aus Silber verfertigt wurden[90]): man mochte damals wiederum das Heilige nur ehren durch höchste die Sinne gleichsam benehmende Pracht, und so wurden oft die Crucifixe sogar noch mit schimmernden Edelsteinen auf das Reichste verziert. Aus diesem Grunde meistens waren denn auch wohl die auf diese Weise stets kostbaren heiligen Bildungen der Sculptur in jenen frühen Zeiten ungleich häufiger, als die der Malerei; nur später erst trug in steigendem Fortschreiten dieselbe den Sieg davon über die Bildnerei, und nahm den ihr gebührenden Rang ein als die christlichste der plastischen Künste. Unendlich groß ist dennoch zwar, nach Beseitigung der iconoklastischen Unruhen, die Zahl der von geschickten Händen in Elfenbein und Holz, Marmor und Erz gefertigten Christusbilder; alle diese aber, bis hinauf zu den Meisterbildungen eines Michael Angelo, bekunden ganz deutlich, daß

---

89) Diese Sitte hat noch bis auf den heutigen Tag sich fortgepflanzt unter den meisten Anhängern der griechischen Kirche. d. V.

90) Zahlreiche Angaben von alten goldenen und silbernen Christusbildern verbürgen diese Behauptung. — Ein sehr altes steinernes Antlitz des Heilands, der Sage nach von der geschickten Hand des heiligen Nicodemus, wird in Lucca verwahrt. d. V.

die Sculptur niemals ein höheres geiſtiges, der erhabenen Idee des Weltheilands entſprechendes Abbild genügend zu geſtalten vermag [91]): die griechiſchen Menſchgötter waren ihr wohl ein höchſt geeigneter Vorwurf, nicht aber Chriſtus, der Gottmenſch.

Der ewige Unſichtbare ſelbſt iſt, ſo weit wir uns erinnern, niemals ein Gegenſtand der Bildnerei geweſen; nur die mehr geiſtige Malerei hat in ihrer heiligen Periode ſich an die ſichtbare Geſtaltung des höchſten Weſens noch gewagt [92]); für jetzt ſowohl, wie für alle folgende Zeit, wird auch ſie jedoch dieſes Vorwurfs ſich wohl gleichfalls begeben haben. Gott, als das Eine, als die Urkraft alles vorhandenen Seins, iſt für keine der plaſtiſchen Künſte mehr ein Gegenſtand. Der Jupiter der Griechen erſchien, ſeinem tiefſten Weſen nach mit der Idee des Menſchlichen innig verbunden, nur als ein freies geiſtiges Subject, minder beengt vom Stoff als die Sterblichen: der Gott der Chriſten iſt der freie reine Geiſt für ſich, von keiner Materie begränzt. Ihm ſteht dieſe nicht mehr gegenüber als Chaos, als ein nur zu näherer Geſtaltung Gegebenes; ſie iſt ſelbſt vielmehr reales Produkt eines allmächtigen Gottgedankens. Als der Schöpfer die Welt dachte, da war ſie. Die Welt iſt das große plaſtiſche Kunſtwerk des höchſten Bildners, der keiner Zeit bedurfte zu einer bis ins Kleinſte ſo wunderbar ausgeführten Geſtaltung; wie mit einem Schlage war das erhabene Gebilde vollendet. Dieſer ſchaffende Urgeiſt aber kann, ſo wie der Menſch ihn in ſeiner

---

91) Die Chriſtusbildungen können keine rein idealiſche Körperformen mehr zeigen; die Anſchauung der göttlichen, in menſchlicher Geſtalt ſich völlig genügenden Schönheit ſchwindet hier, und an ihre Stelle tritt der höhere geiſtige Ausdruck ewiger himmliſcher Liebe.

d. V.

92) Gott der Herr iſt nach Croze-Magnan's Behauptung von alten franzöſiſchen Künſtlern zuerſt gemalt worden. S. deſſen Disc. sur la peint. moderne p. 13. (Mus. Napol. vol V.)

Größe näher zu ahnen vermag, durchaus in keiner concreten Form des Raumes mehr zu befriedigender Anschauung gebracht werden.

Es ist eben, hier schicklich zu erwähnen, der allgemeine Charakter aller neueren oder romantischen Gebilde, daß die höchste Idee, oder das Göttliche überhaupt, niemals mehr, wie in der classischen Periode der Griechen, ein vollkommenes Genügen finden kann in der Vermählung mit einer sinnlichen Kunst; die Idee steht hier stets höher, als das Schöne des Kunstwerkes selbst. Der christliche Himmel sammt allen seinen Bewohnern, bis hin zu den Engeln, versenkt sich nicht mehr wie der griechische Olymp in die Kunst, sondern schwebt stets über derselben; und daher erklärt sich denn auch jener Charakter hinwegstrebender Sehnsucht, und höherer Liebe und Innigkeit, welcher, der Sculptur unerreichbar, die Gemälde der früheren heiligen Kunstperiode so eigenthümlich ansprechend bezeichnet. An dieser Stelle wird hoffentlich völlig klar, warum die Bildnerei in allen solchen göttlichen Darstellungen so weit zurückstehen mußte gegen die Malerei, als diese nur bis zu einigem Grade der Vollkommenheit vorgeschritten war. Die Bildner fühlten auch immer deutlicher stets, daß das Religiöse kein Gegenstand mehr sei für ihre Kunst; und so wurden denn die Christus-Statuen, die marmornen Marienbilder, die steinernen Engel u. s. w. nach und nach immer seltener, und sind jetzt wohl als gänzlich verschwunden zu betrachten aus dem Bereich schöner plastischer Kunst.

Einen anderen Vorwurf für die neuere Sculptur bildeten darauf die Darstellungen aus den religiösen Mythen der Vorwelt, deren Gestaltung etwa seit dem vierzehnten Jahrhundert [93]) mehr und mehr stets wieder hervortrat.

---

93) Zu Anfang des XIV. Jh. wurden in einem englischen Schlosse die interessantesten Fabeln aus Ovid's Metamorphosen in Basreliefs, dargestellt. S. Warton's Hist. of Engl. poetry T. I. pag. 390.

Aus dem früher darüber Gesagten indessen wird hoffentlich schon zur Genüge deutlich, warum alle spätere Zeit keine griechischen Götter mehr zu bilden vermag, die überdies, zu bloßem poetischen Spiel herabgesunken, alle den concreten Gestalten der Bildnerei stets nothwendige Beziehung zum Leben gänzlich verloren haben. Werden dieselben als Kunstwerke für sich hingestellt auf Märkten und Plätzen, wie etwa der Hercules des Michael Angelo, und der Perseus des Johann von Boulogne zu Florenz: so sind dieselben hier ohne alle tiefere Bedeutung [94]), ja selbst ohne höheres ästhetisches Interesse, welches bei solchen der Oeffentlichkeit gehörenden Kunstwerken den Ort derselben, und deren nähere Relation dazu, stets wesentlich berücksichtigt. An dieser Stelle ist schicklich Hegel's treffendes Wort zu wiederholen, welcher nehmlich sagt: „öffentliche Denkmale „sind National-Eigenthum, oder eigentlich, wie die Kunst„werke überhaupt in Rücksicht auf Benzuung, gelten sie „durch die ihnen inwohnende Seele der Erinnerung und „der Ehre als lebendige und selbstständige Zwecke; verlas„sen aber von dieser Seele, werden sie nach dieser Seite „für die Nation herrenlos und zufälliger Privatbesitz, wie „z. B. die griechischen, ägyptischen Kunstwerke in der Tür„kei [95])." Von ähnlichem gänzlich beziehungslosen Verhältniß sind denn auch für die christlichen Städte, die neu geschaffenen griechischen Götter. Oft ziehen diese, als ahneten sie ihre jetzige Bedeutungslosigkeit, sich auch fern zurück in die waldige Nacht kunstreicher Lusthaine: so zerbröckeln in den verödeten Gärten von Versailles und anderen Lustschlössern die mühvollen Werke eines Theodon,

---

94) Die berühmten Neptune, die, von der Hand des J. v. Boulogne, die öffentlichen Fontainen zu Florenz und Bologna zieren, haben zwar, so wie auch Gougeon's Nymphen, auf dem Platze des Innocens zu Paris, noch eine gewisse nähere Bedeutung, diese erhebt indessen jene Bildungen zu keinen eigentlich selbstständigen Kunstwerken höherer Art. d. V.

95) Philosophie des Rechts S. 67. i. d. Anmerk.

Lerambert, Puget, Girardon und anderer nahmhafter französischer Bildner. Die Franzosen mußten, in ihrem allgemeinen und stets mißlungenen Streben nach classischer Griechheit, nothwendig den meisten Marmor vergeuden an den Bildungen hellenischer Götter. Von dumpfiger Feuchtigkeit durchzogen, und zum Theil mit wucherndem Moose bewachsen, stehen demnach in jenen düsteren Bosquets die Statuen der olympischen Bewohner; und der verwitternde Apoll scheint dem einsam wandernden Künstler zuzurufen, daß alle Mühe desselben durchaus vergebens sei, wenn die wahre lebendige Idee des Kunstwerks verfehlt ist. Dieses wird in der That niemals gesichert gegen gleichgültige Geringschätzung durch eine vollendete Technik, durch ein Paar schön gearbeitete Schenkel, durch einen gelungenen Arm, oder durch ähnliche partielle Vollkommenheiten. Wenn diese jedoch gar eine Aufnahme des Gebildes in irgend einem Museum veranlassen, so bekunden hier, unmittelbar neben der Antike, solche modernen griechischen Götter nur mehr noch, wie verfehlt das Streben der neueren Künstler dabei gewesen sei: nachdem ein Phidias sammt seinen Genossen den Homer nachgedichtet hatte, so bildet niemand mehr mit Erfolg eine steinerne Ilias. Bernini's Raub der Proserpina neben den alten Meisterbildungen in der Villa Ludovisi zu Rom, der Merkur des Johann von Boulogne unweit der Gruppe der Niobe zu Florenz, Canova's Perseus, dem Antinous und Meleager gegenüber im Vatican: sie alle geben für diese Ansicht die unleugbarsten Belege.

Ein gewisser Kreis griechischer Götter hat indessen in den späteren christlichen Zeiten eine allegorisch-poetische Bedeutung gewonnen, die, als eine schöne Personification allgemeinster menschlicher Interessen, gleich ansprechend sein wird für alle spätere Nachwelt; und diese Bildungen bleiben denn auch stets ein geeigneter Vorwurf für die plastische Kunst. Es gehören vornehmlich hieher: Venus, Amor und Hymen, Amor und Psyche, Hebe, Hygiea, und Apollo mit den Musen; alle übrigen Götter- und Heroen-Bildun-

gen des Alterthums erscheinen gegen diese schon bedeutungsloser für die neue Kunst. Canova, in so vieler Hinsicht der Schöpfer eines höheren Geistes der neueren Bildnerei, war dieser jetzt nothwendigen Sonderung des griechischen Kunstkreises sich noch nicht klar bewußt geworden; in seinem Atelier sah man, neben manchen in der Idee wie in der Ausführung gleich gelungen zu nennenden Werken, stets noch viele jener Heroen-Colosse, gigantischer Centauren, und anderer für unsere Zeit gänzlich beziehungslos gewordener Bildungen. Auch der so treffliche Thorwaldsen hat, besonders in seiner früheren Epoche, häufig solche nachträgliche Heroen und Götter gebildet, deren Formen und Muskeln zwar die gewöhnliche platte Kunstkennerei höchlichst bewundert hat, die aber dessen ungeachtet verfehlte Bestrebungen bleiben: Jason, und Mars, und Merkur, wie er im Begriff steht, den schlafenden Argus zu tödten, sind keine geeigneten Vorwürfe mehr für die neuere Sculptur. Daher auch wird die Zahl solcher Schöpfungen, die ihre Bedeutung verloren haben — nicht allein für das Leben, sondern auch selbst für die moderne Poesie — in der neuesten Zeit immer geringer; unsere heutigen Bildner kommen klarer und klarer stets zum Bewußtsein über das eigentliche Wesen der modernen Kunst, und bewegen sich, wenn sie ja im antiken Geiste dichten und schaffen wollen, mehr in jenem engeren mythologischen Kunstkreise, an dem, wie wir vorhin zeigten, ein bleibendes allgemeines Interesse haftet [96]). Solchen durch die poetische Idee für sich schon mächtig ansprechenden Bildwerken wird denn auch gewöhnlich ein günstigeres Loos zu Theil, als die todte Aufspeicherung in den Museen; irgend ein begüterter Kunstfreund widmet ihnen allein eine eigene Halle, wo, in trefflichster Beleuchtung aufgestellt, die Schönheit der Formen

96) Eines der neuesten diesem Kunstkreise angehörenden Bildwerke ist Ludw. Wichmann's schöne Gruppe „Amor, wie er die Psyche bekränzt."

d. V.

ſich in ihrer ganzen Fülle offenbart. So ſchleicht der fühlende Schauer leiſe um Dannecker's einſam ſinnenden Amor [97]), damit er den mächtigen Gott nicht ſtöre in ſeinen Liebesträumen. Zu Canova's grazienvoller Hebe [98]) tritt der Mann mit der bleichenden Locke auf dem Haupt, und thut einen wonnigen Zug aus deren Schaale: jeder ächte Kunſtgenuß iſt für die höhere Seele ein Labetrunk, gereicht von der Göttin der Jugend; wir Alle bleiben jung, ſo lange das Gefühl für das Schöne und Große noch dem begeiſterten Auge zu entſtrahlen vermag.

Einen anderen Cyclus plaſtiſcher Werke bilden diejenigen Figuren, welche einfache Handlungen des Lebens darſtellen, und die alſo keine tiefere Bedeutung haben, als eben nur den poetiſchen Ausdruck der menſchlichen Schönheit für ſich. Von den antiken Statuen gehören zunächſt hierher der bekannte Dornenzieher; der Kreis ſolcher alten Bildungen iſt indeſſen wahrſcheinlich viel größer. Zoega macht in dieſer Hinſicht die Bemerkung, daß ſehr wahrſcheinlich viele Werke, denen die Archäologen erhabene Namen gegeben haben, nichts weiter ſind, als ſolche Gebilde, die man, als muthmaßliche Studien, heutigen Tages etwa Akademie-Figuren nennen würde [99]); und wer mit der Deutungsſucht jener antiquariſchen Kennerſchaft, und mit den mancherlei dadurch erzeugten Lächerlichkeiten bekannt iſt, der hegt gewiß dieſelbe Meinung. In neueren Zeiten hat beſonders Rudolph Schadow mit richtigem Sinn dieſe nur empfehlenswerthe Gattung der artiſtiſchen Vorwürfe gewählt; ſeine Spinnerin, ſo wie ſeine Sandalen-Binderin ſind hierher gehörige treffliche Werke, welche die höchſte Schönheit weiblicher Formen reizvoll offenbaren in einer

97) Demſelben iſt ein eigener Tempel geweiht im Schloſſe zu Stuttgart.

98) Im Pallaſt Albrizzi zu Venedig.

99) Bemerk. üb. Visconti's Mus. Pio-Clement; in Welcker's Zeitschr. H. II. S. 312.

gewöhnlichen Thätigkeit des Lebens. Höchst emsig erblicken wir zwar die Spinnerin bei ihrer alltäglichen jedoch nicht unedlen Beschäftigung; der beseelte Ausdruck ihrer Züge aber bekundet, daß sie an ganz etwas Anderes dabei denkt: wer die lieblichen und schalkhaften Spinnerinnen vor den Thüren der italiänischen Landhäuser gesehen hat, der kennt die Originale, die dem Künstler vorschwebten bei der Schöpfung dieses graciösen Gebildes. Der Kreis solcher unmittelbar aus dem Leben herausgegriffenen edlen Kunstgestalten ist noch bei Weitem nicht durchlaufen; der Bildner aber wird zur Einschlagung dieses Weges leicht ermuntert, denn die allgemein verständlichen und ansprechenden Darstellungen solcher Art finden, gleich den vorigen, bald ihren schicklichen Ort in den Sälen der Kunstfreunde. Erfreulich ist nun zwar wohl dem Künstler solch ein Schicksal seiner Werke; doch kann dasselbe ihm nie vollkommen genügen. Es hat die ernste und würdevolle Kunst der Bildnerei in ihrem Wesen durchaus ein Streben nach der Oeffentlichkeit; sie gehört weniger einzelnen Individuen, als der Nation: für diese muß das Bildwerk Bedeutung haben, ganze Völker sollen sich weiden an dessen Anblick.

Ernste Grabmonumente, der Erinnerung jener großen Todten geweiht, die da fortleben im Munde, wie in den Herzen aller Vaterlandsfreunde, gehören zu den würdigsten Vorwürfen für die neuere Sculptur; und in diesem Gebiete ist denn auch seit den frühesten Zeiten wahrhaft Großes und Erhabenes geleistet worden von der christlichen Plastik: für deren Geschichte also giebt es fast nichts Wichtigeres, als eben die nähere Beschauung dieser Denkmale. Dieselben hängen Anfangs wiederum mit der Religion so wie auch mit der Architektur innig zusammen. Eine besondere prachtvolle Crypta umschließt, der heiligen Monumente dieser Art zuerst zu erwähnen, gewöhnlich die mit allem Reichthum und mit allen nur denkbaren der Sculptur angehörigen Bildungen so verschwenderisch verzierte Cista

oder Tumba, in welcher die hoch verehrten Gebeine der Märtyrer und Heiligen ruhen: die Kunst, die in deren Grabkapellen zu Mailand, Cölln, Prag und anderen Orten in so reichem Maaße sich findet, hat Gelegenheit zu beträchtlichen einzelnen Werken darüber gegeben. Die Kirche blieb jedoch auch meistens der Ort für die Grabmonumente anderer verehrter, und des allgemeinsten Andenkens würdiger Menschen; eine überaus große Zahl solcher Kunstwerke aber ist gleich interessant, sowohl in Hinsicht der Technik, als auch wegen der Idee und Ausführung, worüber natürlich an dieser Stelle nur wiederum einige einzelne Andeutungen gegeben werden können. Was nun zunächst das Material zu diesen Denkmalen betrifft, so finden sich dieselben in allen Stoffen, von Gold und Silber [100]), vergoldeter und anderer Bronze, Alabaster, Marmor und Sandstein; es kommen aber auch hier die ersten großen Bildungen neuerer Kunst vor in gebranntem Thon. Ein interessantes Werk dieser Art ist z. B. das Monument des schlesischen Herzogs Heinrichs IV., in der von ihm im Jahre 1288 gestifteten Collegialkirche zu Breslau: der Fürst ruht in voller Rüstung auf dem Denkmal, dessen Seiten mit vielen kleinen Figuren von fleißiger Arbeit geziert sind [101]). Diese Weise der Bildnerei ist indessen in Deutschland, wo der Mangel an Marmor vielleicht diese Erfindung neuerdings wieder hervorrief, ungleich älter; denn es wird uns berichtet, daß im Jahre 948 dem Baierschen Herzog Heinrich I., und seinem Feldherrn Ratho, zu Mauerkirchen Statuen gesetzt worden sind aus Erde geformt, und im Feuer gehärtet [102]). Im funfzehnten Jahrhundert besaß der be-

100) Mit Gold, Silber und Juwelen war z. B. einst das Grabmal Wilhelms des Eroberers in der Abteikirche zu Caën reich verziert. S. darüber Fiorillo T. V. S. 44.

101) S. üb. d. Denkm. Zimmermann's Beitr. z. Beschr. v. Schlesien T. XI. S. 96.

102) Aventinus Annales Bojorum lib. V. p. 495. (ed. Ingolstadt 1554) Raderi Bavaria sacra et pia T. I. p. 164.

rühmte Nürnbergiſche Bildner Adam Kraft noch ein beſonderes Geheimniß, weichen Maſſen aus Sand und Thon die Härte des Steines zu geben; Sandrart nehmlich ſagt von dieſem Künſtler: „er hatte eine ſonderbare Wiſſenſchaft, „die Steine zu erweichen, und in die aus Leimen und ge„ſtoßenen Steinen zubereitete Formen zu gießen, und dann „wieder zu härten [103]). Murr bemerkt, daß man von dieſem Verfahren bereits im eilften Säculum Spuren finde in Deutſchland [104]). In Erz ſind die bekannten Grabmonumente zu Nürnberg und Magdeburg, von der Hand Peter Viſchers und ſeiner Söhne, für alle Zeiten Wunder der Kunſt, ſowohl in Rückſicht des Techniſchen, als auch wegen der höchſt correcten Zeichnung, und wegen des charakteriſtiſch ſchönen Ausdrucks der Apoſtel und anderer daran befindlicher Figuren. Dieſe Kunſtwerke ſind jedoch auch noch in anderer Hinſicht bemerkenswerth, indem ſie nehmlich darthun, wie ſchwer gleichſam die Bildnerei von der verſchwiſterten Baukunſt ſich trennte: das Denkmal in Magdeburg z. B. iſt, obgleich nur in Geſtalt einer Tumba, doch im Ganzen conſtruirt nach den damals üblichen architektoniſchen Formen. Die Hauptfigur an dieſen, wie überhaupt an den früheren Monumenten der Art, ſtellt gewöhnlich den Verſtorbenen dar, wie er ausgeſtreckt daliegt im Tode; dadurch nun entſteht ſchon an und für ſich eine nothwendige Monotonie: wenn indeſſen die Haltung der Hände, wie auch die Anordnung des Ganzen überhaupt, ſo oft ſich genau wiederholen, ſo iſt dieſes nicht, wie Fiorillo meint, bloße Unbeholfenheit der damaligen Bildner [105]); der Grund

103) Deutsche Academie etc. Th. II. B. 3. Cap. 2.

104) S. deſſen Beſchr. v. Nürnberg S. 123. Bei dieſer Gelegenheit iſt auch noch des Bildners G. Leygebe zu gedenken, der im ſiebzehnten Jahrhundert eine eigene Maſſe von Eiſen erfand, aus der er jedoch ſtets nur kleine Rittergeſtalten, meiſtens Bildniſſe damaliger Herrſcher, verfertigte. d. V.

105) a. a. O. Th. V. S. 456.

davon liegt vielmehr tiefer, nehmlich im Grabe selbst. Wie schon in Aegypten einst der Mumienkasten ein äußeres Bild des darin ruhenden Todten in der gleichen Lage darstellte, so ist es auch während des Mittelalters allgemeine Sitte gewesen, die Figur auf dem Grabsteine genau so zu legen, wie der Todte im Sarge ruht [106]). Der fromme christliche Geist jener Zeiten fand hier jedoch nur wenige schickliche Formen: entweder die starren Hände lagen gefaltet, wie zum Gebet; die Arme waren über der Brust verschränkt in Gestalt eines Kreuzes; oder der an dieses heilige Symbol erinnernde Schwertgriff ward gehalten von der linken Hand des, zum Kampfe für die Religion stets bereit gewesenen Helden, während die offene Rechte, wie in der Gebehrde des Bekennens, auf dem Herzen ruhete. War der Verstorbene ein Bischof oder sonst ein Geistlicher von höherem Rang, so hielt die Linke natürlich den Stab, oder ein sonstiges Zeichen seiner Würde. Eine ganz besondere in früheren Zeiten gebräuchlich gewesene Darstellung, die eine vielfache allegorische Deutung zuläßt, ist noch die, daß die abgebildeten Todten ihre ausgestreckten Füße anstemmen gegen einen Hund oder auch einen Löwen: also erblickt man in England die vielen im eilften und zwölften Jahrhundert verfertigten Bildsäulen angelsächsischer Könige und Königinnen sämmtlich geformt [107]); auch dem Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde liegen auf dem schönen Denkmale im Dome zu Bamberg zwei Löwen zu Füßen. Ein höchst eigenthümliches Monument sieht man noch in der schönen Elisabeth-Kirche zu Marburg; es ist das Grab des hessischen Landgrafen Wilhelm's des Jün-

106) Als man im Jahre 1754, und später noch einmal am 17ten July 1797, das Grab des englischen Königs Johann in der Kathedrale von Worchester eröffnete; so fand man den Leichnam, mit dem Schwerte umgürtet, ganz genau in derselben Lage, wie der Herrscher oben auf dem Monumente abgebildet ist. S. Dr. Nash Supplem. to the Collect. for the Hist. of Worcestershire p. 86.

107) Gough l. c. T. I. praef. p. 94.

geren. Auf dem oberen Theile des Denkmals liegt der Fürſt in völliger Rüſtung mit gefalteten Händen da; ſein Haupt bedeckt der kriegeriſche Helm, deſſen aufgeſchlagenes Viſir einen Theil des Geſichts ſehen läßt. Unmittelbar darunter aber erblickt man durch die Oeffnung eines Bogens eben dieſen Fürſten dargeſtellt in dem gräßlichſten Bilde der Verweſung, das eine düſtere Fantaſie nur irgend zu erſchaffen vermag. Der hingeſtreckte, halb vermoderte, von Schlangen und Ungeziefer durchkrochene Körper gewährt, auch bei dem unbefangenen Zuſchauer, einen furchtbar erſchütternden Anblick[108]). Dieſes Werk entſtand jedoch nicht etwa durch die abentheuerliche Laune eines einzelnen Bildners, die Kunſt vielmehr pflegte damals häufig auf ſolche Weiſe zu mahnen an die chriſtliche Anſicht von der Vergänglichkeit alles Irrdiſchen. Zu Bologna ſahen wir unter Andern in der Gemälde-Sammlung des Grafen Marescalchi zwei lebensgroße Kniestücke, von der Hand eines venetianiſchen Malers, welche einen Jüngling und eine Jungfrau darſtellen im höchſten Reize jugendlicher Blüthe, und zugleich, wie der Reichthum der Stoffe, der Ketten und Diamanten es beweiſt, mit allen Gütern der Erde zum höchſten Ueberfluſſe ausgeſtattet. Durch den Druck einer Feder drehen aber dieſe Bilder im Rahmen ſich um; die Kehrſeite tritt hervor, und nun erblickt man dieſelben Geſtalten in der gräßlichſten Zerſtörung des Grabes, von nagendem Gewürm jeder Art vielfach bedeckt. Der Eindruck dieſer Bildungen iſt wahrhaft überwältigend. Die Kunſt erſcheint hier zwar keineswegs äſthetiſch, wohl aber noch didaktiſch: auch die beredteſte Predigt vermöchte niemals, das Nichtige aller irrdiſchen Herrlichkeiten darzuſtellen mit ſolcher nachdrücklichen Kraft; und ſomit könnte für manches ſo ganz darin verſenkte eitle Weltkind der An-

---

103) Eine Beſchr. dieſes Monuments enthält Meusel's Museum für Künſtler und Kunſtliebhaber. Jg. v. 1792. St. XVIII. S. 431—446.

blick solches Werkes höchst ersprießlich sein. Auch unter den herrlichen alten Gemälden im Campo santo zu Pisa finden sich ähnliche Darstellungen; das furchtbarste Bild der Zerstörung im Tode geben indessen zu Florenz die bekannten Gruppen der „Verwesung" und der „Pest," von Gaetano Zummo [109]) in gefärbtem Wachse dargestellt mit grausender Wahrheit. Mancher anderer Eigenthümlichkeit der christlichen Kunst würde in weiterer Betrachtung der verschiedenen Grabmonumente noch zu gedenken sein; hier indessen machen wir nur in Kurzem noch aufmerksam auf die reiche Fülle wahrhaft vortrefflicher Kunstwerke [110]), welche die neuere Sculptur in dieser Gattung hervorgebracht hat. Nächst den bereits gedachten meisterhaften Bildungen Peter Vischer's verdient, unter den Schöpfungen deutscher Kunst, das Grabmal Kaiser Friedrich's III. in der Stephans-Kirche zu Wien einer besonderen Erwähnung. Dieses aus weißem und rothem Marmor bestehende Monument hat gegen zwei hundert und funfzig Figuren, die zahllosen Ornamente, Wappen u. s. w. ungerechnet: der Verfertiger des in Poesie und Prosa so vielfach gefeierten Werkes ist der große Baumeister und Bildner Nicolaus Lerch von Straßburg [111]), den man dafür, sammt seinen dabei thätig gewesenen kunstgeschickten Genossen, den größten Bildnern des Alterthums

---

109) Dieser höchst geschickte Bildner, oft fälschlich Zumbo genannt, ward 1656 zu Syracus in einer vornehmen Familie geboren, und starb nach manchen merkwürdigen Schicksalen im J. 1701 zu Paris.
d. V.

110) Manche merkwürdige Grabsteine sind, neben vielen werthlosen, gewiss verloren gegangen durch die sonderbare Gewohnheit, dieselben im Fussboden der Kirchen platt einzulegen, wo sie natürlich sehr bald abgetreten wurden.
d. V.

111) N. Lerch, einer der vielen späteren Baumeister des Strassburger Münsters, ward 1467 nach Wien berufen, und starb daselbst 1493.
d. V.

an die Seite gestellt hat [112]). Wenig später vollendete Michael Angelo das berühmte Monument Julius des Zweiten; die colossale Statue des Pabstes, so wie die noch an diesem Denkmale befindliche Figur des Moses, gehören unbedingt zu Buonaretti's schönsten Kunstleistungen. Von diesem Meister nun bis auf die jetzigen Zeiten hat die neuere Sculptur in Vorwürfen solcher Art die bei weitem größeste Zahl allgemein bewunderter Kunstwerke hervorgebracht: zum Beweise erinnern wir nur an die bekannten Grabmonumente von der Hand eines Bandinelli, Algardi, Tubi, Rossi, Pigale, Canova, J. G. Schadow, Rauch und Anderer. Die ältesten Denkmale der Art waren, wie schon bemerkt ward, in ihrer ganzen Idee durchaus christlich, zugleich aber bisweilen höchst poetisch, wie z. B. das schöne im Jahre 1304 errichtete Grabmal der Herzogin Blanka von Oestreich, in der Franziskaner Kirche zu Wien. Die Fürstin ruht wie eine Nonne gekleidet auf dem Grabstein; zu ihrem Haupte und zu den Füßen stehen kleine Engel, die darüber weinen, daß die Erde ein so viel Heil und Segen bringendes Muster von Tugend und Frömmigkeit so früh verlieren mußte. Mit diesen Zähren der Göttlichen aber mischen sich die Thränen der Sterblichen: am Postamente unten zeigen mehrere Geistliche die tiefste Trauer um den Verlust der edlen Fürstin. In späteren Zeiten erhielten indessen diese Monumente einen mehr allegorisch-poetischen Charakter. Nachdem die in solcher Weise überladenen Bildungen des französischen Geschmacks lange genug im Gange geblieben waren, so brach Canova auch hier wiederum eine neue Bahn, indem er zunächst in der ganzen Anordnung dieser Denkmale die herkömmliche Form verließ, und zu-

112) Cuspinian sagt nehmlich von jenem Monumente: „est illud e marmore vario, porphyretico ac candido mixto, laberrime factum, ab ingeniosissimis architectis, statuariis ac sculptoribus, qui neque Praxiteli, neque Phidiae, neque Alcameni, neque Scopae herbam porrigerent: neque aliis, quoscunque vetustas commendat, cederent.“ De caesaribus p. 412.

gleich die allegorische Idee zurückführte zu größerer Einfachheit und Einheit. Sein hohes Meisterwerk dieser Art in der Augustiner-Kirche zu Wien ist allgemein bekannt [113]); schöner indessen ist beinahe noch des Künstlers Idee zu einem Monumente Tizian's, das in Venedig errichtet werden sollte, was aber durch ausbrechende kriegerische Unruhen verhindert ward. Dieser Entwurf zeigt gleichfalls eine Pyramide, in deren Mitte der Eingang zur Gruft sich öffnet; so eben ist der Genius der Kunst im Begriff, die Asche des großen Künstlers hinein zu tragen, und die drei Schwesterkünste Malerei, Plastik und Baukunst folgen ihm trauernd: auf dem Architrav des Eingangs steht das einzige Wort „Tiziano." Es wird schwer sein, etwas Einfacheres und Großartigeres zu componiren in dieser Art. Rauch's treffliches Denkmal der verewigten Königin Luise ist in seiner erhabenen Grundidee frei von allem poetischen Nebenwerk: wie in sanftem Schlummer erblickt man die verklärten Züge der allgeliebten Herrscherin, denn der Tod ist ja nur der längere Schlaf, aus dem der Mensch erwacht zu einem schöneren Morgen.

Die Allegorie, welcher so eben gedacht ward, ist der neueren Sculptur wesentlich angehörig. Wie sehr auch die Aesthetik im Allgemeinen sich auflehnen mag gegen solche sinnbildliche Darstellungen, besonders wenn die Figuren derselben mit wirklichen Personen vermischt erscheinen: so kann doch die Bildnerei, vom öffentlichen Denkmal bis zum Gepräge der Medaille, dieser Form des dichterischen Ausdrucks niemals ganz entbehren. Die Allegorie neuerer Zeit ist anzusehen als eine von aller früheren religiösen Beziehung losgeschiedene, rein poetische Symbolik, und wird, sammt allen zu deren Bereich gehörenden Personificirungen, Em-

113) Auch Canova's colossale Monumente der Päbste Clemens XIII. und XIV. in Rom, so wie Alfieri's Denkmal zu Florenz, sind hier wegen ihrer einfacheren allegorischen Composition zu erwähnen. d. V.

bleme, Attributen und ähnlichen sinnbildlichen Darstellungen, in ihrer so eben ausgesprochenen Unentbehrlichkeit für die einer Mythologie ermangelnde christliche Kunst, ein wichtiger Gegenstand ästhetischer Untersuchung. Winkelmann schrieb daher bereits einen besonderen Versuch über die Allegorie in der Plastik; dieses unleugbar schwächste Werk des großen Kunstforschers aber kann, zum Theil noch befangen in dem damals herrschenden französischen Geschmack der Composition, den artistischen Anforderungen unserer Zeit eben so wenig genügen, als die früheren Iconologieen der Italiäner und Franzosen. Auch Lessing's und Herder's beiläufige Anmerkungen, so wie die Ideen des geistreichen Moritz über diesen Gegenstand, erschöpfen denselben keineswegs: und so machen wir demnach abermals aufmerksam auf eine neue bedeutende Lücke in der Kunstwissenschaft. Möge bald ein Schriftsteller, mit artistischen Kenntnissen und mit poetischer Schöpfungskraft gehörig ausgestattet, das eigentliche Wesen dieser Symbolik der neueren Sculptur recht gründlich und klar darstellen, und die Künstler darüber durch Lehre und Beispiel zu deutlichem Bewußtsein bringen. Viele Allegorieen, die man auch an den neuesten plastischen Werken wahrnimmt, entsprechen der Idee einer ungesucht natürlichen Bildersprache durchaus nicht, und zeigen eben in den unbestimmten Richtungen der Auffassung, daß die Künstler noch im Dunkel sind über das hier waltende ästhetische Princip [114]). — Gewöhnlich erscheint die allegorische Figur nur der höheren allgemeinen Idee eines öffentlichen Kunstwerks untergeordnet;

114) Einzelne solcher symbolischen Darstellungen unserer Zeit sind jedoch, der Idee, wie der Ausführung nach, vortrefflich. Manche allegorische Figuren an Canova's Monumenten, wie z. B. die Colossal-Statue der weinenden Italia an Alfieri's Grabe, und eben so auch die grossartigen sinnbildlichen Gestalten an dem bekanntem Denkmal auf dem Kreuzberge bei Berlin, gehören, von Schinkel, Rauch, Tiek und Wichmann componirt und ausgeführt, unbedingt zu den schönsten Bildungen der neueren Sculptur.
d. V.

da ſie indeſſen hier zugleich, wie jede Figur der Bildnerei, ein charakteriſtiſch ſchönes Ganzes für ſich darſtellt: ſo ſind allerdings auch gewiſſe einzelne Fälle denkbar, wo die poetiſche Symbolik ſich, nach der ihr inwohnenden Idee, völlig ſelbſtändig geltend macht in einem plaſtiſchen Gebilde. Canova's letztes, ſo viel wir wiſſen, unvollendet gebliebenes Werk iſt eine ſolche allegoriſche Gruppe, deren Hauptfigur die Religion als Siegerin darſtellt, und die als ein Denkmal der neueſten großen Weltbegebenheiten, auf Koſten einer in England dazu gemachten Subſcription, öffentlich aufgeſtellt werden ſoll in Rom.

Das Relief, worüber wir bereits hinſichtlich ſeiner verſchiedenen Anwendung in der neueren Sculptur manche kunſtgeſchichtliche Bemerkung gemacht haben [115]), wird nunmehr, als ein höchſt wichtiger Zweig der Plaſtik, auch nothwendig noch ein Gegenſtand kurzer äſthetiſcher Beſchauung. In ſolcher erhabenen Arbeit ſtrebt die organiſche Geſtalt ſich gleichſam erſt loszuwinden von der unorganiſchen Materie; die Figuren erſcheinen zwar einerſeits als wahre Körperformen, andererſeits aber verlieren dieſelben ſich in die Fläche des ihnen ſtets nothwendigen Hintergrundes. So bildet das Relief gleichſam einen Uebergang von der plaſtiſchen Kunſt in die Malerei. Die Griechen bedienten bei den Arbeiten ſolcher Art ſich hauptſächlich nur einer einzi-

115) Nachträglich bleibt hier in hiſtoriſcher Hinſicht noch zu erinnern, daſs die Spott-Reliefs, welche allegoriſche Proceſſionen von Füchſen, Wölfen und anderen Thieren, ſo wie auch erotiſche Kloſterſcenen darſtellen, ſicher erſt gegen die Zeiten der Reformation hin verfertigt worden ſind. Fiorillo, der (Th. VI. S. 567 u. f.) mehrere ſolcher Bildwerke beſchreibt, ſpricht ihnen, ganz gegen die Denkweiſe der früheren Zeit, fälſchlich ein höheres Alter zu. Die älteren kirchlichen Schauſpiele, ſonderbaren Feſte u. ſ. w. haben zu jenen Reliefs eben ſo wenig eine nähere Beziehung, als der angeführte im Jahre 1125 von Bernhard von Clairvaux geſchriebene Brief, in dem durchaus nur von abentheuerlichen und romantiſchen, nicht aber von ſpottenden oder gar obſcönen Bildungen in Kirchen und Klöſtern die Rede iſt. v. S. Bernard. Apolog. ad Guilelm. c. 12. §. 29. (op. om. T. I. p. 538.)

gen geraden Fläche, aus der die Figuren, entweder bis gegen die Hälfte oder auch selbst weit darüber, hervorsprangen, je nachdem das Bildwerk, meistens als architektonische Zier gebraucht, höher oder niederer, oder auch mehr oder minder in hellem Lichte gesehen ward. Waren die Räume wenig beleuchtet, so traten die Figuren, mit vielen freien Gliedern, beinahe ganz hervor, wie z. B. einige Centauren-Gruppen des Phidias von den Friesen des Parthenon; im Allgemeinen aber liebten die Griechen wohl, wo es irgend durch Ort und Umgebung gestattet war, mehr das flacher gehaltene Relief: der Festzug der Panathenaeen von Phidias, die herrlichen Reliefs aus Phigalia, so wie die erhabenen Arbeiten auf Sarkophagen, Kandelabern u. s. w. geben, mit ihren seltener nur ganz frei herausstrebenden Einzelnheiten, dafür genügende Beweise. Die neuere Eintheilung solcher Bildungen in das Bas-Relief, Demi-Relief und Haut-Relief sind im Ganzen wenig erheblich, ja die letzte Classe umfaßt eigentlich einen, für die höhere Schönheit solcher Werke an sich unstatthaften Grad des Hervortretens einzelner Theile. Wir erinnern uns mancher französischer Bildungen der Art, deren Figuren dergestalt herausgearbeitet waren, daß zum Beispiel an einem Pferde schon alle vier Füße desselben völlig frei waren, so daß der verdeckte Schenkel des Reiters das Ganze größtentheils nur mit dem Hintergrunde verband; welche Darstellungsweise, abgesehen von der Zerbrechlichkeit solcher kleineren Figuren, stets einen unangenehmen Effekt macht. Wir ziehen überhaupt das durchgängig flacher gehaltene Relief wegen seiner gefälligeren Wirkung bei Weitem vor, und möchten sogar einzelne frei herausstehende Glieder der Figuren nur da allenfalls gestatten, wo etwa die weite Entfernung vom Auge eine schärfere Absetzung der Theile durchaus nothwendig macht. Ein noch größerer Mißgriff der neueren Sculptur ist indessen die Manier, das Relief auf verschiedene, und besonders auf schräge Flächen darzustellen, wie es Bernini, Algardi und Andere häufig gethan haben: man

wähnt hier durch Verkleinerung und Verflachung die Wirkung der Perſpective hervorzubringen, und bedenkt nicht, daß in der Malerei das Abdämpfen der Farben einzig nur den abnehmenden Formen die Täuſchung der Entfernung verleiht. Die beſten Bildner unſerer Zeit verfallen indeſſen noch in dieſen Fehler, wie unter Andern Rauch in ſeinen zum Theil ſo vortrefflichen Reliefs an Blücher's Denkmale zu Berlin; und eben ſo auch Canova, wenn er an ſeinen Monumenten bisweilen vorn ganze Figuren gebraucht, für welche andere Bildungen in Relief förmlich eine Art von perſpectiviſchem Hintergrund bilden ſollen. Manche neuere Theoretiker ſelbſt befinden ſich in dieſer Hinſicht noch in dem gleichen Irrthum: vor nicht vielen Jahren erſchien in Deutſchland, als ein wunderlicher Mißbrauch der Rechenkunſt, ein rein mathematiſch durchgeführtes Werk über die Relief-Perſpective; und etwas Aehnliches ungefähr ließ A. W. Schlegel in der neueſten Zeit verlauten [116]). Es giebt allerdings wohl manche Kunſtrückſichten, welche die Anordnung der Figuren in erhabener Arbeit gemeinſchaftlich mit der Malerei zu nehmen hat; jedoch befolgt die Sculptur, wegen jenes Mangels perſpectiviſcher Abdämpfung, und wegen des natürlich geworfenen Schattens, nothwendig in der geringeren Deckung der Relief-Figuren unter einander, ſo wie in deren ſtets mehr gelegener Auffaſſung im Profil, ganz anderen Geſetzen: dieſelben ſind bereits deutlich dargelegt in einem früher ſchon angeführten beſonderen Werke [117]), auf welches wir denn wegen des Weiteren über die artiſtiſche Behandlung des Reliefs hiermit verweiſen. Was nun die Anwendung deſſelben betrifft, ſo bleibt zunächſt eine größere Allgemein-

116) In ſeinen kürzlich in Berlin gehaltenen öffentlichen äſthetiſchen Vorleſungen. Einen Auszug derſelben giebt F. Förſter im Berl. Convers. Bl. Jg. 1827. No. 113—159.

117) E. H. Toelken, über das Basrelief, und den Unterſchied der plaſtiſchen und maleriſchen Compoſition. Berl. 1825.

heit und Selbſtſtändigkeit für dieſe Art der plaſtiſchen Kunſtleiſtung zu wünſchen, indem das Relief, ungeachtet ſeiner conventionellen Form, auch das minder kunſtgeübte Auge feſſelt. Die erhabenen Arbeiten an dem Aeußeren der Prachtgebäude werden jedoch, beſonders wenn ſie nicht aus edlem Marmor ſind, als bloßes ſchmückendes Beiwerk ſelten nur einer näheren Anſchauung gewürdigt; die höhere Kunſt eines Meiſters erſcheint, zum Theil auch unbemerkbar wegen der Höhe, hier beinahe nutzlos verſchwendet. Einer größeren Aufmerkſamkeit dürfen zwar die Reliefs an den aufgeſtellten Denkmalen ſich erfreuen, jedoch erſcheinen ſie auch hier nicht als eine das Intereſſe unmittelbar für ſich ſelbſt erregende Kunſtleiſtung. Ein etwa den öffentlichen Geſchäften geweiheter Verſammlungs-Saal von mäßigem Umfang, und von edlen, großartig einfachen architektoniſchen Formen und Ornamenten, deſſen breit herumlaufendes Marmorfries ein einziges ſchönes Relief bildet, zeigt daſſelbe in einer höheren Selbſtſtändigkeit: wie ſchimmernd auch Malerei und Vergoldung ſolche Räume zu ſchmücken vermögen, ſo ſtehen dieſelben doch, beſonders in der hier gewöhnlichen Tagesbeleuchtung, weit zurück ſtets gegen die Hoheit und Erhabenheit ſolcher Prachtwände der Sculptur. Als genügender Beweis dafür dient im Pallaſt des Monte Cavallo zu Rom jener Saal, deſſen Fries Thorwaldſen geſchmückt hat mit dem Einzuge Alexanders in Babylon. Dieſes große Prachtwerk des Künſtlers zerfällt, höchſt ſinnig angeordnet, in zwei Hauptheile. Von der einen Seite erblickt man den nahenden Triumphwagen des Helden [118]), hinter dieſem das edle Streitroß Bucephalus, und darauf die Anführer und Krieger zu Fuße und zu Pferde in un-

118) Die den Festzug eröffnende Friedensgöttin erscheint, gleich der Victoria, die des Helden Triumphwagen führt, hier, wo die ästhetische Idee durch sich selbst schon so deutlich ausgedrückt ist, als ein Fehler der Composition. S. die vorhin gemachten Bemerkungen über die Allegorie in der plastischen Kunst.

übertrefflich schöner Gruppirung: von der einen Seite aber kommen die Babylonier mit reichen Geschenken, worunter Löwen, Tiger, Pferde u. s. w., dem Zuge der Sieger feierlich entgegen. Es werden leicht sich viele ähnliche poetische Vorwürfe finden lassen für Kunstwerke solcher Art; wenn die zu zierenden Räume jedoch für Staatsverhandlungen oder überhaupt für politische Zwecke bestimmt sind, so kann die Kunst hier noch eine größere Bedeutsamkeit gewinnen durch andere dem Interesse der Zeiten näher liegende Darstellungen aus der Geschichte, deren wichtige Begebenheiten sonst häufig im selbstständigen Relief dem Andenken der kommenden Jahrhunderte aufbewahrt wurden. So sieht man unter Andern noch jetzt an jenem Stadtthore, durch welches einst die Mailänder in ihre vom Kaiser Friedrich I. zerstörte Stadt wiederum ihren Einzug hielten, mehrere Reliefs, welche diese für die Einwohner daselbst ewig denkwürdige Begebenheit darstellen. Diese Arbeiten sind zwar noch äußerst roh[119]), dennoch aber ließ der Enthusiasmus des Volks eine Inschrift darunter setzen, die den Künstler, Namens Anselmo, zu einem neuen Dädalus erhebt[120]). Den Hof des Rathhauses zu Rouen zieren fünf Basreliefs, welche die merkwürdige bei Andres statt gehabte Zusammenkunft darstellen zwischen Franz I. von Frankreich, und Heinrich VIII. von England[121]);

119) Eine ziemlich genaue Abbildung dieser Reliefs giebt Giulini Mem. di Milano T. VI. pl. 1—4. — Cicognara sagt bei Erwähnung dieser Kunstwerke in Bezug auf die Bildnerei überhaupt, sehr treffend: „voilà la sculpture de nouveau associée aux grands événemens politiques, et tout à la fois, ce qui est bien plus important et remarquable, aux intérets et aux passions des peuples: la voilà comme dans l'antiquité, exposant sur les places publiques des ouvrages, dont le sujet inspire un enthusiasme general.“ l. c. p. 94.

120) Hoc opus Anselmus formavit Dardalus alter. Fiorillo giebt diese, so wie noch manche andere Inschrift unrichtig. S. Th. II. S. 380.

121) s. Montfaucon Monum. de la Monarchie française. T. IV. p. 200. — Ducarel Anglo-Norman Antiquities. p. 34. Pl. XI. XII.

Agarbi's Leo der Große im Lager des Attila, so wie Cousin's passage du Rhin sind allbekannte historische Reliefs: ähnliche, das allgemeinste Interesse der Völker angehende Sculpturen werden hoffentlich die kommenden Zeiten noch hervorbringen in reicher Zahl. Die erhabene Arbeit ist aber auch ganz besonders noch geeignet zu freien Dichtungen aller Art. Der Künstler kann hier — leichter als in lebensgroßen Statuen, oder in kleinen von der neueren Zeit mit Recht wenig geschätzten Figürchen oder Püppchen — seiner Fantasie freien Lauf lassen; das Mythologische, wie das Allegorische und rein Poetische, wird für das Relief ein passender Vorwurf. So grub Properzia Rossi die unglückliche Geschichte ihrer Liebe, welche die geschickte Bildnerin in der Blüthe der Jahre dahinraffte, in Marmor; der Stein erhielt hier gleichsam Gefühl für die sanfte elegische Klage, und dieses Schmerzens-Relief ward ihr Meisterwerk[122]). Unter den neueren Bildnern hat besonders Thorwaldsen Vieles und Treffliches gedichtet in dieser Form; die wichtigsten seiner kleineren erhobenen Arbeiten sind: Minerva, die den Schmetterling auf das Haupt des vom Prometheus geformten Menschengebildes setzt; Bacchus, der den Amor aus einer Schaale schlürfen läßt; Amor, der die ohnmächtige Psyche mit seinen Pfeilen zu erwecken strebt; Priamus, wie er vom Achill den Leichnam seines Sohnes erfleht; Nessus und Dejanira, Hygiea, Aesculap's Schlange tränkend; Aurora, die Nacht, u. a. m. Die zuletzt genannten Werke sind zwei Medaillons von ausnehmender Schönheit, sowohl in Hinsicht der Idee, als auch der Ausführung. Diese kleineren Meisterwerke der Sculptur nun kann auch, da sie nicht, gleich den Statuen

122) Diese berühmteste Künstlerin in der Sculptur starb 1530 zu Bologna; die beiden schönen Engel an der Kirche der heil. Petronia daselbst sind gleichfalls von ihrer Hand. Properzia Rossi hatte die Regeln der Baukunst und der Perspective studirt, und war zugleich geschickte Malerin und Tonkünstlerin.

in Marmor und Erz, viele Tausende kosten, der bemittelte und kunstliebende Privatmann kaufen, und ein solches Relief in seinem einfachen, aber geschmackvollen Salon einmauern lassen als schönste Zier, sich und Anderen zu dauernder Freude.

Die geschnittenen Steine sind, entweder für sich selbst, oder im Abdruck, gleichsam Reliefs in Miniatur. Die Alten haben bekanntlich in diesem Kunstzweige wahrhaft Bewunderungswürdiges geleistet; ihre Gemmen und Cameen bilden so zu sagen einen kleinen aber höchst interessanten Auszug von dem, was einst die Sculptur so Herrliches im Großen hervorgebracht hat. Auch in der christlichen Zeit ist die Steinschneidekunst frühe schon mit Erfolg geübt worden. Der Domschatz zu Bamberg enthält eine reiche Anzahl von Arbeiten solcher Art, die zu den Zeiten Kaiser Heinrichs II. verfertigt worden sind. Besonders merkwürdig ist hier das sogenannte Altare S. Henrici, an dem vorn biblische Geschichten, von Adam und Eva an, bis auf die Geburt des Heilandes, sehr fein in Onyx geschnitten sind. Fouques, ein berühmter französischer Künstler, der unter den ersten Capetingern lebte, war Vorsänger in seinem Kloster zu Saint Hubert, dabei der berühmteste Miniatur-Maler seiner Zeit, und zugleich sehr geschickter Holzarbeiter und Steinschneider [123]). In England bildeten um das Jahr 1300 die Juweliere und Steinschneider bereits eine besondere Zunft [124]); in Italien gilt Johannes Bernardi, einer der im funfzehnten Jahrhundert von Constantinopel nach Florenz geflüchteten Griechen, als der Verbesserer und eigentliche Wiederhersteller dieser Kunst; und gleichzeitig etwa war in Nürnberg, Straßburg und

123) v. Historia Andagin, ap. Martene et Durand Ampliss. Collect. T. IV. p. 925.

124) Gravers und Cutters of stones nennt diese Künstler eine Parlaments-Acte vom J. 1500, in welcher wegen des Münzkufses nützliche Anordnungen getroffen werden. Vergl. Fiorillo Th. V. S. 118.

andern Orten Deutschlands die Steinschneiderei im höchsten Flor: der bekannte Meister Lucas Kilian wurde seiner trefflichen Arbeiten wegen häufig der deutsche Pyrgoteles[125]) genannt. Späterhin sank dieser Zweig der plastischen Kunst merklich im Ansehen. So wie das Ritterthum der Bildnerei überhaupt, durch die alle Körperform förmlich verdeckende Rüstung, nachtheilig ward, so auch litt durch dasselbe im Besondern die Steinschneidekunst, welche sich lange Zeit fast einzig auf die Wappenringe beschränken mußte, an denen nur allenfalls noch die geübte Technik in leichter Behandlung der härtesten Massen sich bewähren konnte. In neuester Zeit erst trat hier wiederum, nachdem die mythologischen Nachbildungen antiker Gemmen und Cameen natürlich nur geringen Beifall gefunden hatten, eine höhere Kunstseite hervor in den Portrait-Bildungen allgemein verehrter und gefeierter Menschen. Wer einem Herder, oder Jean Paul, Schiller oder Göthe einen wesentlichen Theil seiner tieferen geistigen Ausbildung verdankt, der trägt auch wohl gern die Züge des hohen Sängers auf einem einfach schönen Ringe stets mit sich, entweder in einem geschnittenen Edelstein, oder doch wenigstens in einer schön geformten Paste, wie jetzt L. Natter, Facius und andere namhafte Meister dieselben liefern. Und hiermit hat denn auch die Steinschneidekunst von neuem wieder eine schöne Beziehung gewonnen für das Leben.

Das Portrait im Großen, von der Büste bis zur ikonischen Statue, steht in steter natürlicher Verbindung mit den Interessen der Zeit, da Marmor und Erz seltener nur verwendet werden für bloße Familien-Bildnisse. Wenn aber dieses auch der Fall ist, wenn die dargestellten Personen auch in keiner Weise der Oeffentlichkeit gehören: so nimmt dennoch ein solches Werk der Sculptur für sich die allgemeinere Aufmerksamkeit stets in größeren Anspruch,

125) Einer der berühmtesten Steinschneider des Alterthums, der zur Zeit Alexanders des Großen lebte. d. U.

als das Portrait der Malerei. Der Grund davon liegt zum Theil in der, gegen die zahllosen schlechten Gemälde solcher Art, größeren Seltenheit und Schönheit der plastischen Gebilde, da der eigentliche Stümper zwar leicht zum Malen, weniger aber schon zum Nachbilden und Nachformen gelangt. Ferner aber wird der Blick hier leicht angezogen von der concreten Gestalt, so wie von des blendenden Marmors idealischem Schimmer; das Erz aber erfüllt die Brust stets mit dem eigenthümlich erhebenden Gefühl der Unvergänglichkeit, das Abbild des also dargestellten Menschen überkommt, wenn nicht höchste Gewalt dasselbe vernichtet, den späteren Jahrtausenden. Das Portrait ist demnach stets ein höchst willkommener Vorwurf der Plastik, und wird, in so fern nicht bloß platte Darstellung der genauesten natürlichen Umrisse, sondern tiefere characteristische Auffassung dasselbe, bei aller Aehnlichkeit, zugleich zu einer allgemeineren an das Idealische streifenden Menschenbildung erhebt, ein wahrhaft ästhetisches Werk. Zwar ermangelt freilich, da die Natur so selten schöne Bildungen hervorbringt, die Kunst in den hier gegebenen Zügen des reinen Ideals der Form; bei jedem höheren Menschen voll geistigen Lebens tritt jedoch stets die Physiognomie an die Stelle der Schönheit, und somit wird, was an dieser die Portraitbildung etwa einbüßt, oft genügend ersetzt durch höheren Ausdruck und Charakter. Diesen nun vermag der ächte Maler durch das sprechende Auge, durch die Carnation u. s. w. unbestreitbar aufzufassen in höherer Geistigkeit; indessen verbleiben dem Bildner doch immer noch reichliche Mittel zur Darstellung eines Innern, und derselbe hat, außer den vorhin erwähnten Vortheilen seiner Kunst, noch manche andere gegen das Gemälde voraus. Wir erwähnen hier nur des so bedeutsamen Haarwuchses[126]; wie viel mehr Charakteristisches als der Pinsel kann in dieser Hinsicht der Meißel liefern, und wie kann von dem

126) Vergl. Th. I. S. 174.

sinnvollen Bildner das Haar durch zweckmäßige Anordnung, durch Benutzung desſelben für leiſe Schatten-Parthien u. ſ. w. ein Gegenſtand werden zur Geſtaltung höherer Schönheit. Ein wahrhaftes Meiſterſtück des Charakteriſtiſch-Schönen im Wurf der Haare iſt Canova's coloſſale Büſte Napoleons. Dieſes in jeder Hinſicht ſo gelungene Kunſtwerk entſpricht, in der innigſten Verſchmelzung der natürlichen Aehnlichkeit mit dem idealiſchen Grundcharakter antiken Heldenſinnes, vollkommen den oben aufgeſtellten äſthetiſchen Anforderungen an die Portraitbildung. Dannekers Büſten eines Schiller, Lavater, Zumſteeg, und anderer der deutſchen Nation angehörigen großen Männer, ſind bekannte Meiſterbildungen, wofür die Geſchlechter kommender Jahrhunderte einſt den Manen des Künſtlers noch den innigſten Dank zollen werden. — Die Portrait-Statue, die nicht etwa als eigentliches Ehrendenkmal unmittelbar der Oeffentlichkeit beſtimmt iſt, kann aus leicht einzuſehenden Gründen nur eine ſeltenere Aufgabe ſein für die plaſtiſche Kunſt, welche jedoch hier die günſtigſte Gelegenheit hat zu vielfach ſchöner Geſtaltung. Ein ganz vorzügliches Werk dieſer Art hat ſo eben Carl Wichmann in Berlin vollendet, und ſich dadurch einen ehrenvollen Rang bedungen in der Reihe der jetzt lebenden Künſtler. Es iſt dieſes nemlich das, in ſchönſtem Marmor ausgeführte, lebensgroße Bildniß der jetzt regierenden Kaiſerin Alexandra von Rußland. Die allverehrte Herrſcherin ſitzt mit leichter Anmuth, und in gefälligſter Drappirung, auf einem ſchön geformten Lehnſeſſel, und hält in der Hand die wohlgetroffenen Bildniſſe ihres königlichen Elternpaares auf einem Medaillon, in deſſen Anblick ſie tief verſunken ſcheint. Es iſt die zärtlich liebende Tochter gleichſam belauſcht vom Künſtler in dem ſchönen Augenblick, wo die zarteſten und edelſten Regungen kindlicher Liebe ihre Bruſt erfüllen. Nicht kaiſerlicher Schmuck erinnert, indem die Stimme der reinſten Natur eben ſo mächtig ſpricht, an äußere Größe und Hoheit; die Adler allein, welche bedeutſam den Seſſel zieren,

verkünden die mächtige Herrscherin: um deren Schläfe schlingt sich, der allgemein ansprechenden und ergreifenden Situation so gemäß, nur ein einfacher Blumenkranz. Herrlich zieren Krone und Scepter, Diadem und Purpur wohl die Gewaltigen der Erde; der schönste Schmuck des Thrones verbleibt jedoch stets ein gefühlvolles Menschenherz. — Und wenn nun einer so bedeutsamen und poetischen Auffassung die Portrait-Statue fähig ist, und wenn der Künstler dabei nur im Antlitz die bestimmte Person zu berücksichtigen hat, in den übrigen Körperformen aber mehr idealisch bilden darf und soll: so behaupten solche Aufgaben in der That ihren Rang unter den schönsten Vorwürfen für die neuere Plastik.

Wie aber verhält die Bildnerei der christlichen Zeit sich zur Darstellung des Nackten? Wie kann dieselbe, so hören wir manchen Kenner fragen, noch wahrhaften Kunstwerth haben, wenn diese Sphäre gleichsam als gänzlich ausgeschieden betrachtet werden muß von allen, mit dem Leben nur irgend inniger zusammenhängenden Gebilden der heutigen Kunst? — Die Griechen, so antworten wir, haben das Nackte dargestellt, weil ihr Klima sie, wie jeder im Süden Gereiste bemerkt haben wird, zu einer geringeren Bekleidung natürlich aufforderte [127]); und weil sie dem gemäß es, ohne Beleidigung des ethischen Gefühls, häufig genug sahen in den von Lycurgus angeordneten öffentlichen Tänzen unbekleideter Jünglinge und Jungfrauen [128]), so wie auch in den Gymnasien, auf den Ringplätzen der Athleten und Pancratiasten, bei den öffentlichen Spielen u. s. w. Die herrschende Sitte ging also ganz natürlich auch über in die Kunst, die indessen dadurch in ihrer Blüthenzeit niemals das Gefühl der Schicklichkeit beleidigen mochte; wo dieses nur entfernt gefährdet werden konnte, da wurden die Statuen stets bekleidet. Also erschienen demnach mei-

127) Vergl. Th. I. S. 20.
128) v. Plutarch in Lycurg.

ſtens alle Bewohner des Olymps, mit Ausnahme der Götterjünglinge Apollo, Bachus und Merkur; die Venus ebenfalls in ſolcher Weiſe abzubilden, wagte nur, nicht ohne vielfachen Verdruß, erſt Praxiteles. Und wenn nun neben der großen Mehrzahl der Götter, auch die meiſten Portrait-Bildungen, natürlich mit Ausnahme der Kämpfer und Ringer, in der Regel bekleidet waren; ſo ergiebt ſich, daß ſchon die Griechen das Nackte ungleich weniger dargeſtellt haben, als man gewöhnlich meint; von den auf unſere Zeiten gekommenen antiken Statuen erſcheint, da die weiblichen faſt alle eine Drapirung haben, etwa nur die achte oder zehnte gänzlich unverhüllt. Ueberhaupt entſprang, wie es die gewöhnliche flache Anſicht iſt, die hohe Vortrefflichkeit der griechiſchen Kunſt nicht etwa nur hauptſächlich daher, daß die damaligen Künſtler in den Gymnaſien die ſchönen menſchlichen Formen häufiger und in beſeeltester Thätigkeit des Muskelſpiels ſahen, als die heutigen Bildner, denen freilich das lebendige Modell in der ſtarren Attitüde des akademiſchen Zeichenſaals nur ein dürftiges Vorbild giebt: den tieferen Grund vielmehr der helleniſchen Kunſtblüthe hat Jean Paul mit wenigen Worten treffend ausgedrückt. Derſelbe ſagt nemlich: „nicht die bloße Gelegenheit, das Nackte zu ſtudiren, ſtellte den griechiſchen Künſtler über den neueren; ſondern jene ſinnliche Empfänglichkeit that es, womit das Kind, der Wilde, der Landmann jeden Körper in ein viel lebendigeres Auge aufnimmt, als der zerfaſerte Kulturmenſch[129])." Dieſe Anſicht aber weiſt nur zurück auf jene geiſtvolle Sinnlichkeit, auf jenes befriedigende Genügen des griechiſchen Gottes ſelbſt im concreten Stoff, welches in der früher gegebenen Entwickelungsgeſchichte der Kunſt uns erſchien als der wahre Maaßſtab helleniſcher Bildung. Wenn der Geiſt über dieſe Stufe hinaus zu größerer Freiheit für ſich ſelbſt gelangt, ſo muß unter andern auch nothwendig das höhere Wohl-

129) Vorſch. d. Aeſthetik. S. 87.

gefallen am Nackten im Leben wie in der Kunſt verſchwinden; alle Körpertheile, die rein der animaliſchen Bedürftigkeit gehören, verhüllt nunmehr die zartere Pſyche in holder Schaam: nur diejenigen Glieder werden noch zu freier Schau getragen, aus denen abſolut ein geiſtiges Leben ſpricht. Das redende Haupt mit allen ſeinen an ſich ſchon ſo ausdrucksvollen Theilen, der charakteriſtiſche Hals, die von pſychiſcher Regung bewegte Bruſt, die thatkräftigen Arme, die ſo kunſtreiche Hand, der zu aufrechtem Gange eines denkend nach den Sternen hinauf ſchauenden Weſens ſo ſchön gebauete Fuß, und endlich die ſo viel ſagende, gleichſam mit geiſtigem Leben übergoſſene Haltung und Stellung des ganzen Körpers, welche durch das Gewand der Sittlichkeit nicht verhüllt wird: alle dieſe edleren Körperlichkeiten verbleiben auf immer der plaſtiſchen Kunſt zum Gelingen ihres höchſten Zweckes, nemlich zum Ausdruck eines Pſychiſchen in ſchöner leiblicher Form. Die neueren Künſtler verlieren alſo durchaus in Hinſicht des Geiſtigen nichts, wenn ſie Bauch und Lenden, ſammt noch anderen von der herkömmlichen Kennermiene oft bewunderten, jedoch bloß ſinnlich ſchönen Körpertheilen, ſtets nur ahnen laſſen durch die Brechungen und Falten des Gewandes; unſere früheren Betrachtungen über die Schönheit des menſchlichen Körpers, ſo wie über den pſychiſchen Ausdruck der einzelnen Theile deſſelben [130]) begründen näher die hier ausgeſprochene Anſicht von dem geringeren Werthe des völlig Nackten für die plaſtiſche Kunſt. Bei Darſtellung von Kindern allein kann die neuere Sculptur, ohne Widerſtreben des Gefühls, alle Bekleidung weglaſſen, denn das Leibliche erſcheint hier noch völlig unbefangen, und die Schönheit hat es hier eben weſentlich nur zu thun mit dieſer ſeligen Unbewußtheit. Die Bildungen des Amor alſo werden, gleich den ihm verwandten Göttergeſtalten, die noch etwa ein geeigneter Vorwurf bleiben für die mo-

130) Vergl. Th. I. S. 11. 12. 163—178.

derne Kunſt, füglich aufgefaßt werden können in ſolcher Weiſe; nicht aber mehr die Venus-Statuen, die Genien oder allegoriſchen Figuren, und am Wenigſten die mit dem Leben unmittelbar in näherer Beziehung ſtehenden Geſtalten. Es bleibt gewiß einer der größeſten Mißgriffe heutiger Kunſt, wenn die marmorne Coloſſal-Statue Napoleons, die Weltkugel mit der Victoria darauf in der Hand, gänzlich unbekleidet gearbeitet ward von dem Meißel eines Canova, der gleichzeitig die ſchönſte Venusbildung neuerer Zeit[131]) ſo zartſinnig zu verhüllen wußte, daß das nachläſſig vorgehaltene Gewand alle der geiſtigen Schönheit ermangelnden Körpertheile größtentheils verdeckt.

Die Schönheit der Bekleidung in der Sculptur beſteht weſentlich darin, daß dieſelbe die vom Geiſte ausgehende Stellung und Bewegung des Körpers deutlich durchſcheinen laſſe, daß dieſe in keiner Weiſe, ſelbſt nicht bei den ſogenannten naſſen oder mehr anſchließenden Gewändern, dadurch beengt oder gehindert erſcheine, und daß endlich auch der Stoff für ſich zu ſeinem äſthetiſchen Rechte gelange welches ihm nemlich zu Theil wird, wenn er ſeine Eigenthümlichkeit zu entfalten vermag mit Freiheit. Dieſes aber kann nur geſchehen, wenn das Kleid weniger anſchließend als umſchließend oder umhüllend iſt, und wenn möglichſt wenige Nähte den natürlichen Fall des Gewandes nicht unterbrechen. Eine jede freiere Bekleidung ſolcher Art — die den antiken Bildwerken einen ſo hohen Reiz verleiht — wird ſich, je nachdem dieſelbe aus Wolle, Baumwolle, Linnen oder Seide beſteht, höchſt charakteriſtiſch verſchieden zeigen im Faltenwurf, denn es hängt dieſer weſentlich ab von der größeren oder geringeren Dichtigkeit und Schwere des Zeuges, welches hiernach, bei derſelben Bewegung und Stellung des Körpers, nothwendig ſehr mannig-

131) Dieſe Venus-Statue nahm, als die mediceiſche nach Paris entführt ward, deren Stelle ein im florentiniſchen Museum. Eine Abbildung derſelben findet man in der Galerie de florence p. 165.

fach sich bricht. Alles, was an einem Kunstwerke vorkommt, muß, wenn es gefallen soll, nach Möglichkeit den Schein der Freiheit an sich tragen; und folgt man nun diesem Gesetz auch hier, gelangt demgemäß der Stoff für sich dergestalt zu seinem Rechte, daß nur wenige nothwendige Bindungen ihn am Körper festhalten, wie Einheitspunkte, von denen die Mannigfaltigkeit der Falten großartig ausgeht: so wird die also bekleidete Statue von trefflichster Wirkung, und von hohem Reize sein für den höher durchbildeten Schauer, welcher die ästhetische Analysis aller schönsten, frei gesehenen Theile der Venus Callipygos willig dem genießenden Blicke der methodisch gelehrten Kennerschaft überläßt. Die Schönheit der Draperie beruht einfach auf dem passenden Gegensatze der Falten und Flächen; diese bezeichnen mehr die erhobenen Glieder, jene dagegen fallen meistens in die Höhlungen. Wesentliche Fehler gegen die schöne Drapirung in der Plastik sind: allzugesuchte Künstlichkeit, wie etwa in dem zu weit getriebenen Spiel mit den durchscheinenden Gewändern; Ueberladung faltiger Massen; kleinlich zergehender Faltenbruch; zierlich geknitterte, Parallellinien bildende Falten; Anwendung trichterartiger Tütenfalten; so wie endlich alle Falten, welche spitzige Licht- und Schattenwinkel machen, oder sie überhaupt andere Fehler der Schattenpartien erzeugen. In der modernen Kleidung, besonders der Männer, zwicken Nähte und Zuschnitt jede Idee von schönem Faltenwurf; die Schneiderscheere erscheint bis jetzt noch als ein grimmiger Feind alles Aesthetischen, und daher steht dann auch hier die neuere plastische Kunst mit dem Leben im unangenehmsten Zwiespalt, der jedoch nach und nach unfehlbar verschwinden wird. Wenn wir nur ein halbes Jahrhundert zurückblicken, so gewahren wir jetzt in dieser Hinsicht schon einen merklichen Fortschritt; Form und Farbe der männlichen Kleidung zeigen neuerdings, von der Kopfbedeckung bis hinab zu den Füßen, eine ordentlich belustigende Verschiedenheit; die Versuche zur Verdrängung des so possier-

lichen schwalbenschwänzigen Fracks werden immer häufiger; und so darf man mit Grunde erwarten, daß der wachsende Schönheitssinn bald eine edlere der männlichen Würde und Schönheit angemessene Bekleidung einführen werde [132]).

Wenn wir nun in der Betrachtung der christlichen oder modernen Sculptur allmählig von der frühesten Entfaltung bis auf die neuesten Zeiten fortgeschritten sind; so entsteht jetzt die kunstgeschichtliche Frage nach den verschiedenen Epochen in der Entwickelung der Plastik, und nach dem Charakteristischen des jedesmal herrschenden Styls: in Beantwortung derselben nun sind besonders folgende Hauptabschnitte zu unterscheiden. Zuerst herrschte, wie einst in der griechischen Kunst, der religiöse oder heilige Styl in der christlichen Bildnerei, dessen genauere Kennzeichen früherhin schon näher angegeben sind. Auf diesem folgte die pittoreske Periode, bei der die Sculptur absolut den Gesetzen der damals eben so trefflichen Malerei zu gehorchen strebte; es beginnt dieser Styl noch vor der Kunstblüthe unter Michael Angelo, und reicht bis über die Zeiten Bernini's hinaus, dessen unangenehme Manier gleichsam einen Uebergang bildet zur dritten neueren Kunstepoche. Dieses nun ist die französische oder theatralische, deren Styl so allgemein bekannt ist, daß er keiner näheren Nachweisung bedarf. Darauf folgte die kürzere Kunstperiode der reinen Natürlichkeit. Der Franzose Diderot selbst predigte dieselbe in Worten und Werken; sein einst so gerühmter Hausvater veranlaßte in der dramatischen Kunst die leidige Periode der Iffländischen Bürgerlichkeit, und dieselbe Richtung der bloßen niederen Wirklichkeit nahm denn auch nothwendig die Plastik. Einen Belag für diese Kunstepoche geben die Statuen der preußischen Generale Keith, Seydlitz und Zieten auf dem Wilhelmsplatze zu Berlin. Sprechend ähnlich in den Mienen stehen dieselben da in

---

132) S. hier noch die früheren ästhetischen Bemerkungen über die Kleidung. Th. I. S. 75. 76. 297. 298.

der genauesten Uniform ihrer Zeit, und zum Theil in nachläßig abgespannter Stellung des alltäglichen Lebens; nirgend zeigen in deren Auffassung sich auch nur einige Spuren einer höheren Kunstansicht. Die einzelnen Bildner dieser verschiedenen Perioden können natürlich hier nicht besonders aufgeführt werden; wir haben jedoch des großen Schlüter, so wie eines Adam, Tessaert, Trippel und anderer nahmhafter Meister der späteren Zeit bereits etwas näher gedacht an einem weiterhin noch anzugebenden Ort. Endlich erfolgte nach allen jenen Abschnitten der modernen Kunstgeschichte die mit Canova anhebende Epoche neu beginnender Blüthe der Sculptur: ihr Charakteristisches ist das Freiwerden von allem Französisch-Theatralischen und Italiänisch-Pittoresken, ja sogar vom Griechisch-Classischen, wo dieses etwa dem Gefühl und der Sitte heutiger von aller Götterbildung entfernter Zeiten widerstrebt. Die neueste Kunst erscheint immer mehr und mehr selbstständig, ihre charakteristisch-schönen Formen jedesmal objectiv entnehmend aus der belebenden Innerlichkeit der eben dargestellten Idee.

Das öffentliche Denkmal, die Ehrensäule, den um den Staat oder für Wissenschaft und Kunst hochverdienten Männern gesetzt, ist, weit über alles reine Poetisiren mit der menschlichen Gestalt hinaus, unbedingt das Höchste der neueren Bildnerei. Hier findet dieselbe einzig ihre würdige Idee, die einer so ernsten und durch ihre Dauer schon so bedeutsamen Kunst wahrhaft entsprechende Innerlichkeit: nachdem die Plastik losgeschieden ist von der vergeistigten Religion, so hat dieselbe kein edleres Ziel, als eine solche nähere Vergesellschaftung mit dem allgemeinen geistigen Leben der Nationen und Völker. Oeffentliche Denkmale behalten stets eine innige Beziehung zur Geschichte; es sind die Kupfertafeln und Steinabdrücke der lebendigen, wahrhaftigen Weltbistorie: ein jedes dieser Standbilder bezeichnet gleichsam ein wichtiges Capitel in den Annalen der Menschheit. Bei solcher großartigen Bestimmung der Bild-

nerei aber iſt es wohlthuend, wenn jenes erhebende Gefühl der Unvergänglichkeit die Bruſt im Anſchauen des Kunſtwerks durchbebt, welches, in ſeiner zwar lautloſen, doch aber ſo eindringlichen Beredſamkeit, noch zu den Generationen fernerer Zeiten ſprechen ſoll von der Größe der Ahnen. Nicht reizvoll ſchimmernder, aber leicht vergänglicher Marmor, ſondern dauerndes Erz ſei alſo hier der angewandte Stoff: in den funfzigſten Breitengraden ſind häufige Näſſe und anhaltend ſtrenger Froſt bereits unbeſiegbare Feinde aller ſchönen Formen in Stein; nur das ſtarre und weniger poröſe Metall allein trotzt jeder durch climatiſche Einwirkung natürlich bedingten Zerſtörung. Für das Piedeſtal ſolcher öffentlichen Statuen bediene man ſich entweder des Erzes ſelbſt, oder man wähle dazu feſten, feinkörnigen Granit[133]), den man jetzt, als einen weſentlichen Gewinn für die neuere Plaſtik und Architektur, von den Steinbrüchen am Lago maggiore bis in Berlin[134]), Petersburg u. ſ. w. ſo ſchön zu bearbeiten und zu poliren verſteht, wie es irgend nur das einſt hierin ſo bewunderte Alterthum vermochte; die ſchmückenden Reliefs ſolches Fußgeſtells können leicht angebracht werden durch eingelegte Platten. Das Standbild ſelbſt ſei coloſſal, aber nicht gigantiſch; die thurmhohe Statue des edlen Carl Borromäus bei Arona, die rieſigſte Bildung neuerer Zeit, macht keine beſondere Wirkung, weil der Schauer hier, keinen rhodiſchen Sonnengott erblickend, gänzlich um die Vorſtellung der Menſchennatur gebracht wird. Eine gar nicht vergrößerte Hauptfigur aber

---

133) Derſelbe ſaugt zwar die Feuchtigkeit ſehr merklich ein, leidet aber weniger von derſelben. Das düſtere Anſehen, welches die Zuſammenſtellung von Granit und Erz zu haben ſcheint, mildert ſich ſehr im Freien; für umſchloſſene Räume dagegen gebrauche man ſtatt beider ſtets mehr den Marmor. d. V.

134) Die hieſigen Werkſtätten von Cantian und Wimmel liefern jetzt aus inländiſchem zum Theil durch Maſchinen polirten Granit, Säulen, Poſtamente, groſſe Schaalen, Vaſen und andere Kunſtſachen von vortrefflichſter Arbeit. d. V.

verliert auf einem weiten Platze ſich zu ſehr durch die Perſpective, und erſcheint kleinlich: die neueſte Bildnerei hat, in dem Maaße von etwa zehn bis zwölf Fuß Höhe der Statue, hier das rechte Verhältniß getroffen. Ueber das tiefere Weſen der Portrait-Aehnlichkeit, ſo wie über den ſo energiſchen Ausdruck der Stellung haben wir früherhin bereits mehrfache äſthetiſche Andeutungen gegeben: der Geſetzgebende Herrſcher, der thatkräftige Feldherr, der auf ſtrategiſche Plane ſinnende General, der Gelehrte und Künſtler können ſich ſchon durch die körperliche Grundhaltung auf den erſten Blick ſprechend charakteriſiren. Das Schwierigſte bei dieſen Ehrenſäulen iſt unſtreitig die Bekleidung. Das rein antike Coſtüm, in dem z. B. noch Zauner im Jahre 1807 die ſchöne coloſſale Equeſter-Statue Joſephs II. in Wien darſtellte, wirkt zwar allerdings grandios auf das Auge; jedoch verliert durch ſolche äſthetiſche Umbildung des Aeußeren, welche die Perſon gleichſam ihrer Zeit entrückt, das öffentliche Standbild unfehlbar an ſeiner tieferen inneren Bedeutung. Die Miſchung der antiken und modernen Kleidung wird, ſo wie das reine Ideal-Coſtüm, bald lächerlich, welches viele Bildwerke des vorigen Jahrhunderts zur Genüge darthun. Das Wirkſamſte iſt dabei die geiſtreiche Vermählung des Wirklichen mit den höheren Anforderungen der Kunſt, alſo ein Treffen der rechten Mitte zwiſchen dem Wahren und Idealen. Auch hier wiederum iſt die neueſte Sculptur nur lobend zu erwähnen. Das Coſtüm an den vielen von Rauch gearbeiteten Ehrendenkmalen iſt, kleiner mangelhafter Einzelnheiten hier nicht zu gedenken, in der Totalität der Anordnung höchſt zweckmäßig und charakteriſtiſch: es ſcheint, als habe die heutige Bildnerei, mit dem klareren Bewußtſein ihrer wahrhaften inneren Idee und Bedeutung für das Leben, zugleich auch in jeder Hinſicht das Rechte der äußeren Form gewonnen. Die Technik, ſowohl der eigentlichen Sculptur[135]), ſo wie

135) Die Behandlung des Marmors in Carl Wichmanns vorerwähnter Portrait-Statue erſcheint, um nur Eines Bei-

auch der hier besonders zu berücksichtigende Kunst des Gießens und Ciselirens, ist jetzt beinahe als vollendet zu betrachten; die Franzosen aber, welche gewöhnlich als die neuen Begründer dieses Zweiges mechanischer Kunstgeschicklichkeit gelten, müssen jedoch hierin unfehlbar nur als die Nachfolger der Deutschen angesehen werden: die Geschichte der vaterländischen Industrie ist noch reich an ähnlicher Ueberschätzung des Fremden. Während in Deutschland zu den Zeiten der Vischer und anderer Künstler die Gießkunst im höchsten Flor war, so lag dieselbe im eigentlichen Frankreich noch in der Kindheit[136]): hier verfertigte erst im Jahre 1571 Hector Lescot, genannt Jacquinot, das zweite öffentliche bronzene Monument im ganzen Lande, nämlich das Denkmal der Johanna d'Arc, wobei noch jedes Glied der daran befindlichen Figuren einzeln gegossen und mühevoll zusammengesetzt war[137]). Ein Jahrhundert später indessen hatte man durch mehrfache Uebung daselbst in dieser

spiels hier zu gedenken, vortrefflich; der Bohrer namentlich ist so kunstvoll angewendet, dafs man ohne ängstliche Kleinlichkeit nichts Ausgeführteres schaffen kann. d. V.

136) Je näher an Deutschland, desto mehr scheint die Gießkunst im Schwunge gewesen zu sein; das bronzene Denkmal des brandenburgischen Churfürsten Johann Cicero in der Domkirche zu Berlin, von Mathias Dietrich aus Burgund im Jahre 1540 ziemlich rein gegossen, giebt dafür einen Belag. d. V.

137) Dieses für die Geschichte der Technik wichtige Monument, welches einst die Brücke in Orleans zierte, war auch noch merkwürdig wegen seiner Composition. Auf einem grofsen Piedestal stand ein Kreuz, an dem eine in Schmerz versunkene Madonna safs, die den Leichnam des Erlösers hielt. Ihr zur Rechten war Carl VII., zur Linken aber Johanna d'Arc, beide auf Kissen knieend, und die Hände wie Betende gefaltet. Sie waren völlig gepanzert; ihre Helme aber lagen am Boden neben einer mit dem französischen Wappen gezierten Lanze. Das Haupthaar des Königs war kurz, das der Johanna aber lang herabhängend und geflochten. Hinter dem Kreuze stand ein Pelican, der seine Jungen mit dem eigenen Blute ernährt. — Das merkwürdige Gebilde ward in den Zeiten der Revolution vernichtet, nachdem schon ein früheres von Carl VII. dem Heldenmädchen an eben der Stelle gesetztes Denkmal im Jahre 1567 zertrümmert worden war durch die Verwüstungen der Hugonotten. Vgl. Millin, antiquités nationales T. II. No. 9.

Kunst bereits große Fertigkeit erlangt. Girardon's einundzwanzig Fuß hohe Reiterstatue Ludwigs XIV. war das erste so große Werk neuerer Kunst, welches aus einem einzigen Gusse gefertigt ward; nicht minder geschickt verfuhr Bouchardon beim Formen und Gießen der Figur Ludwigs XV. zu Pferde; und Mariette's bekannte ausführliche Beschreibung dieser technischen Arbeiten ward betrachtet als die eigentliche Theorie der Gießkunst. Von dieser wich indessen bereits Falconet bei dem Gusse seiner berühmten Equester-Statue Peters des Großen[138]) in Petersburg in mehreren Stücken ab; Zauner aber erfand für das vorhin erwähnte, alle vorigen an Größe übertreffende Denkmal Josephs II. eine ganz neue von allen früheren höchst wesentlich verschiedene Methode des Gusses[139]). Alle diese mannigfachen technischen Erfahrungen vereinen nunmehr sich jetzt zu möglichstem Gelingen der heutigen Gießkunst. An einer großen und prachtvollen Reiter-Statue haben die Bildner der gegenwärtigen Kunstepoche, und besonders Rauch, der Lysippus unserer Zeit, sich zu zeigen noch nicht Gelegenheit gehabt; man darf jedoch auch hier nur Treffliches erwarten, da die Bildungen der edleren Thiere — im Allgemeinen noch ein höchst interessanter Vorwurf für die plastische Kunst — neuerdings so höchst gelungen erscheinen. Die trefflichen ägyptischen Löwen des römischen Capitols, der schöne Barberinische Löwe in Rom, so wie die gerühmten athenienſischen Löwen Venedigs treten in Hinsicht der großartigen charakteristischen Auffassung dieses Königsthieres zurück gegen den bekannten colossalen Löwen von Thorwaldsen und Egenswyler in der Schweiz, so wie nicht minder gegen Rauch's mehrfache Meisterbildungen solcher Art. Eben so trefflich gelingen diesem Künstler die Adler; und das edle

138) Das Modell zu dem Kopfe dieser Statue formte Demoiselle Collot, also die dritte Bildnerin, von welcher die neuere Kunstgeschichte Meldung thut. d. V.

139) Die Figuren des Kaisers und des Rosses wurden nothwendig hier besonders gegossen; Reiter und Pferd zusammen haben ein Gewicht von 728 Centner. d. V.

Roß wird ſicher von ihm nicht minder ſchön dargeſtellt werden, ſo wie derſelbe zu ſolcher Geſtaltung Gelegenheit findet an einem öffentlichen Denkmal. Bei Monumenten dieſer Art nun, die ihre allbeſeelende Idee aus der Lebendigkeit der Zeiten ſelbſt entnommen haben, iſt endlich noch der Ort derſelben keineswegs gleichgültig [140]), und zwar nicht allein in der Beziehung als bloße gefällige Zierde: wenn die umſchließende Aeußerlichkeit zugleich in unmittelbarſter Relation ſteht zu der höheren Innerlichkeit des Kunſtwerkes ſelbſt, ſo wird die äſthetiſche Wirkung deſſelben dadurch nur weſentlich erhöht [141]). Wir haben von dieſer Harmonie des Kunſtwerks mit ſeinem Ort ausführlicher bereits geredet in einer anderen Abhandlung, die zugleich auch das Kunſtſchöne ſolcher öffentlichen Denkmale im Allgemeinen näher betrachtet [142]); auf dieſe müſſen wir denn, da dieſelbe übrigens noch manche Beläge enthält für die hier gemachten geſchichtlichen Bemerkungen, diejenigen Leſer verweiſen, die etwa ein beſtimmteres Intereſſe nehmen an dieſer kunſtwiſſenſchaftlichen Unterſuchung.

Solche öffentliche Denkmale haben, ſammt den ehrenden Grabmonumenten, wir erkannt als das Höchſte und Weſentlichſte der neueren Sculptur in ihrer wieder gewonnenen innigſten Beziehung zum Leben ſelbſt; und dieſes nimmt denn auch jetzt die Kunſt in jener ſo bedeutſamen Sphäre dergeſtalt in Anſpruch, daß alle heutige Bildner

140) Wie das innere Ziel des Kunstwerks Darstellung einer Idee ist, so läßt dessen äußerer Zweck sich dahin bestimmen, daß dasselbe Zierde eines gegebenen Raumes sein solle. S. Göthe über Kunst und Alterth. am Rhein und Main H. I. S. 154.

141) Ehrwürdige Altarblätter und Heiligenbilder, die, den Tempeln entnommen, jetzt an den bunten Wänden der Museen prangen, verlieren, obschon es nach der veränderten Gestalt der Dinge nicht anders sein kann, doch dadurch unendlich an ihrer ursprünglichen Wirkung und Bedeutung. d. V.

142) S. die schönen Künste zu Berlin im Jahre 1826. Abhandl. I. über Blüchers Denkmal u. s. w. S. 1—45.

vollauf beschäftigt sind mit Werken solcher Art. Drei derselben erstehen jetzt gleichzeitig in Thorwaldsens Werkstatt; nehmlich die großartigen mit allegorischen Figuren und Gruppen [143]) schön geschmückten Grabmonumente des Pabstes Pius VII., so wie auch des Herzogs von Leuchtenberg, und endlich die Bildsäule des Fürsten Poniatowski; in unserer Zeit die erste Reiterstatue, deren colossales Pferd bereits geformt ist. Aber die Fürsten auch im Reiche der Wahrheit und Tugend, der Wissenschaft und Kunst werden jetzt durch die Plastik hoch und würdig gefeiert; die Könige der Erde erkennen den hohen Werth derselben deutlich an, und bestimmen, im schönen Gefühl für Menschenwohl und Menschenglück, ihnen neben Kronenträgern und Lorbeerbekränzten Helden die Ehrensäule [144]). Friedrich Wilhelm III. von Preußen setzte dem großen Luther in Wittenberg ein öffentliches Standbild aus Erz, und ein gleiches erhält binnen Kurzem der edle, menschenfreundliche Franke, Stifter des großen Waisenhauses in Halle. Zu Stockholm wird eben jetzt dem bekannten schwedischen Dichter Bellmann ein sehr schönes Denkmal errichtet, und eine gleiche öffentliche Ehre widerfährt anderweitig dem großen niederländischen Meister Rubens, so wie dem größesten deutschen Künstler Albrecht Dürer. Als zur Säcularfeier von dessen Todestage die Kunstschule zu Nürnberg daselbst ein Künstler-Stammbuch anzulegen beschlossen hatte, so erließ der Kunst und Wissenschaft so hoch ehrende König Ludwig von Baiern deshalb ein Schreiben, welches, als gewichtig für die gegenwärtige Kunstgeschichte, hier eine passende Stelle findet. Dasselbe lautet nehmlich: „Löblich ist der

143) In der Gruppe werden die einzelnen Gestalten selbst gleichsam zu Gliedern eines höheren organisch verbundenen Kunstganzen. S. über das Aesthetische der Gruppirung überhaupt Th. I. S. 295—296.

144) Zwischen den Königsgräbern der ehrwürdigen Westminster-Kirche zu London erheben, mit lebensgroßen Portrait-Statuen geziert, sich die Monumente eines Chaucer, Shakespeare, Newton, Händel u. s. w. d. V.

„an Deutſchlands Künſtler ergangene Aufruf, Albrecht Dü„rer durch Anlegung eines Stammbuchs Achtung zu erzei„gen; es ſoll nicht unterbleiben, aber hinlänglich dünkt es „mich nicht, dieſes Mannes Andenken würdig zu ehren; „nur durch ſein Standbild aus Erz kann dies geſchehen. In „Nürnberg, wo er geboren, gelebt, geſtorben, fände es ſeine „geeigneteſte Stelle. Wie in ſo vielem Trefflichen, gehe dieſe „Stadt auch hierin mit nachahmungswerthem Beiſpiele „vor, indem ſie ihm ein Denkmal errichte, ein öffentliches, „was noch in unſerm deutſchen Vaterlande keinem Künſt„ler widerfahren. Aber Nürnberg nicht allein, ganz Deutſch„land werde zum Beitrage eingeladen, iſt er ja doch deſſen „größter Künſtler; und deſſen größter Bildhauer, Rauch, „verfertige es zu München, wo die einzige große Erzgieße„rei in Baiern beſteht, und derſelbe ſich gerade in jener „Zeit aufhalten wird. Findet dieſer Vorſchlag in allen ſei„nen Theilen Annahme, bin ich bereit, die Unterzeichnung „mit nahmhafter Zuſage zu eröffnen. Schön wäre es, „wenn an dem 300ſten Jahrestage von Albrecht Dürer's „Tode des Denkmales Grundſtein gelegt würde, dann „werde aber auch ununterbrochen an demſelben gearbeitet. „Konnte die kleine Stadt Roſtock ihrem Mitbürger, dem „Fürſten Blücher, aus eigenen Mitteln vor wenigen Jah„ren ein ehernes Standbild errichten, wird das große Nürn„berg doch wohl das nämliche vermögen, und gar mit Bei„hülfe; es kann's, und an dem Willen zweifeln, hieße, ſich „eines Unrechts gegen ſeine Bewohner ſchuldig machen[145])." Dieſe denkwürdigen Aeußerungen des hochſinnigen Monarchen haben denn auch die lebhafteſte Theilnahme erweckt; die Völker kommen ihren für die geiſtige Bildung ſo thätigen Fürſten entgegen in allgemeinſter Werthſchätzung der Kunſt. Das Städtchen Ruppin läßt jetzt, gänzlich aus eigenen Mitteln, ihrem hohen Wohlthäter, dem Könige Frie-

145) Hier folgt noch der Befehl zur Mittheilung dieſes Schreibens, unterzeichnet „Ludwig". München, den 2ſten März 1827.

drich Wilhelm II., der nach einem unglücklichen Brande daſſelbe neu und ſchön wieder aufbauete, ein mehr als lebensgroßes erzenes Standbild errichten [146]); und für die Stadt Gumbinnen iſt Rauch bereits beſchäftigt mit der coloſſalen ehernen Statue ihres Erbauers, des Königs Friedrich Wilhelm I. In Preußen hat demnach die edle plaſtiſche Kunſt die Geſchichte der ſo heilbringenden Herrſcher bereits vollſtändig bearbeitet; da, wo Deren Wirken eben recht ſegensreich hervortrat, bringen öffentliche Monumente die Anerkennung und den Dank der Völker auf alle kommende Geſchlechter. In Berlin prangt Churfürſt Friedrich Wilhelm der Große, in Königsberg König Friedrich I. [147]), deſſen Nachfolger in Gumbinnen, Friedrich II. in Stettin, in Ruppin aber, wie eben erwähnt iſt, Friedrich Wilhelm II.; und ſo wird in Preußen, wie auch überall, die Liebe der Völker für edle Regenten fortan ſich ausſprechen wollen in dauernden Bildungen der Sculptur. Dû Paty ſagt vor der Büſte des zweiten Antoninus: „man muß ſeine Seele und ſeinen Geiſt in allen ſeinen „Geſichtszügen ſuchen. Ja, Marcus Aurelius mußte dieſe „melancholiſche Miene haben; er liebte die Menſchen, er „wollte ſie glücklich machen, und er kannte die Menſchen. „Dieſe Büſte iſt vollendet; der Meißel hat ein Vergnügen „daran gefunden, den Marcus Aurelius darzuſtellen. Was „für Wonne doch die Seele empfindet, die Geſichtszüge „guter Fürſten zu betrachten. Sie wird trunken von ih„rem Bilde. Man glaubt einen Augenblick in der Gegen„wart der Götter zu ſein [148])." Die kalte hiſtoriſche Beſchauung hat zwar im Ganzen wohl Recht, wenn ſie behauptet, daß Geiſt und That eines großen Menſchen fortleben und fortwirken auch ohne ſprechende Monumente;

146) Das Denkmal, meiſterhaft gearbeitet von Tieck in Berlin, wird im nächſten Jahre aufgeſtellt in Ruppin. d. V.

147) Beide von Schlüter.

148) Ueber ſchöne Kunſt u. ſ. w. S. 71. (Leipz. 1819.)

indeſſen bleibt, abgeſehen ſelbſt von Ehre, Nacheiferung, und ähnlichen Motiven ſolcher Bildungen, der Gedanke ſchon für ſich groß und erhebend, auch die reine Perſönlichkeit, die wohlwollenden Züge des Menſchenfreundes wie des gewaltigen Helden, in unvergänglichem Erze überliefert zu wiſſen auf die ſpäteſte Nachwelt. Dieſer indeſſen gebührt einzig nur das Recht, Ehrenſäulen zu ſetzen; je ſpäter der hochverdiente Mann, er ſei Fürſt oder Feldherr, Künſtler oder Dichter, ſein Denkmal erhält, deſto reiner und freier von allen niederen Relationen ſteht meiſtens dieſe Auszeichnung da, wenn gleich wahres Verdienſt einer längeren Verjährung hierbei nicht etwa weſentlich bedarf. Bis zu welchem Grade gleichmäßiger Entwürdigung für Leben und Kunſt aber der Mißbrauch führen könne, lebenden Perſonen bereits ſolche Ehre angedeihen zu laſſen, das weiß ein Jeder, wer die Geſchichte der römiſchen Kaiſer und ihrer Statuen kennt. Dieſes fühlt denn auch die gegenwärtige Zeit ſehr deutlich, und errichtet nur den großen Todten ihre Monumente. Dem ſegensreichen Angedenken des verſtorbenen Königs Maximilian I. von Baiern widmet jetzt die Stadt München ein prachtvolles Denkmal; ein gleiches wird, dem vorläufigen Verlauten nach, Dresden dem unlängſt entſchlafenen Landesvater ſetzen. Frankfurt am Main, in deſſen Mauern einſt Göthe, der deutſche Dichterfürſt, geboren ward, hat bereits beſchloſſen, demſelben dereinſt ein öffentliches Standbild zu weihen; und Mainz hat eben jetzt ſeinem großen Mitbürger, dem um die geſammte Menſchheit ſo hoch verdienten Gutenberg, eine ähnliche Ehre erwieſen: deſſen Statue, von Joſeph Scholl verfertigt, prangt nunmehr in denſelben Räumen, aus denen die große Erfindung der Buchdruckerkunſt zuerſt ins Leben trat. Frankreich ſetzt ſeinem Foy, England ſeinem Canning prächtige Monumente: und ſo erſcheint denn, bis nach Amerika hinüber, die plaſtiſche Kunſt überall in der ihr gebührenden innigſten Beziehung zum Geſammtleben der Menſchheit. Wir haben früher bereits angemerkt, daß

der neueren Zeit für solche Kunstzwecke niemals selbst die bedeutendsten pecuniairen Mittel fehlen, so wie nur wirklich öffentliche Meinung und allgemeiner Enthusiasmus dabei rege sind; und die eben aufgeführte Reihe neuester Denkmale giebt dafür einen deutlichen Beweis, denn die meisten derselben sind erstanden, oder entstehen eben jetzt nur durch Subscription [149]). Ganze Nationen nehmen freudigen Theil daran, und im schöner stets emporkeimenden Gemeingeist fragt Niemand dabei engherzig, wie weit er denn von dem Ort des Monumentes wohne, und ob er dasselbe denn auch wenigstens einmal sehen werde. In Deutschland verbreitet merklicher stets sich dieser großartige Sinn; über Germaniens vielfach gesonderten Gauen schwebt als höchste und schönste Einheit immer klarer die Idee der gleichmäßigen Cultur, und des sich wechselseitig hebenden Strebens nach höherer Vollendung. Dieser lebendigere geistige Verkehr verknüpft aber auch enger jetzt die Völker Europens überhaupt; jedes bessere literarische Produkt erscheint binnen Kurzem deutsch, englisch, französisch und italiänisch: im Gefühl wahren eigenen Werthes findet das fremde Verdienst, und namentlich das deutsche im Auslande, auch überall immer größere und gerechtere Anerkennung. Alles Große und Schöne gehört zuletzt nicht unbedingt nur der einen Nation, es erscheint zugleich als Eigenthum der gesammten Menschheit: und in diesem Sinne — und bei dem immer mehr schwindenden Begriff der Entfernung durch den jetzt so erleichterten Verkehr des Reisens — können dereinst noch erhabene Kunstwerke erstehen durch die vereinte Kraft, nicht einzelner Völker, sondern ganzer Erdtheile. Der Preußenkönig Friedrich der Große schon setzte dem um Wissenschaft und Kunst ver-

149) Auch einzelne reiche Bürger rechnen es sich dereinst vielleicht wiederum zur Ehre, auf ihre Kosten die Städte mit bedeutsamen Kunstwerken zu zieren, so wie dieses im Alterthum häufig zu geschehen pflegte. Vergl. Jakobs, über den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken.

dienten Italiäner Algarotti in dem fernen Pisa ein schönes Monument; England errichtet, wie vorhin erwähnt ward, prächtige Denkmale in Rom: und so tragen in gleichem großartigen Sinn hoffentlich Welschland, Britannien und andere Lande auch künftig dankbar bei, wenn Germanien seinen Classikern Ehrensäulen setzt; wenn zum Beispiel in Weimar, dieser Wiege deutscher Bildung, ein Schiller, ein Herder, ein Göthe in unvergänglichem Erze neben einander prangen sollen, so wie sie gleichzeitig und gemeinsam daselbst wirkten zur Bildung und Veredlung der Menschheit. Nationen treten dereinst vielleicht, sammt den deutschen Völkern insbesondere, zusammen, und weihen den Ort, wo sie zuerst zu höherer gemeinsamer Liebe, innig verschmolzen, durch eine noch nie geschaucte Herrlichkeit der Kunst. Bei Leipzig könnte auf einem freien Raume ein Ort sich erheben, wo man alle Fürsten und Feldherren aus der Zeit der großen dort geschlagenen Schlacht in hohen ehernen Reiterstatuen erblickt, wie sie in dem Moment des ewig denkwürdigen Sieges einander freudig die Hände reichen, oder so eben sich vereinen zu herzinnigstem Dankgebet; gegen die erhabene Idee dieser großen Gruppe aber erscheinen alle die berühmten Reiter des Lysippus nur nichtig und bedeutungslos.

Die Plastik gehört fortan dem öffentlichen Leben der Völker; nachdem ihre Götter-Ideale mit der Losscheidung von allem Religiösen auf ewig entschwunden sind, so giebt es für dieselbe keine höhere beseelende Idee. Diese nun ward, in ihrer Bedeutsamkeit für sich, wie auch in Absicht auf die dadurch erzeugten artistischen Formen, näher angeschaut, und die Harmonie des Aeußeren und Inneren stellte in solcher als nothwendig erkannten Richtung der neueren Sculptur sich deutlich dar. Mit dieser gewonnenen Anschauung aber ist wiederum ein Kunstgebiet genügend betrachtet, und daher können wir denn ohne Weiteres fortschreiten zu einer anderen ästhetischen Untersuchung.

XIII.

Ideen zu einer Aesthetik der Malerei.

> O glaube mir: des Stoffs mißlung'ne Wahl
> Läßt sich durch Feerei der Farben nie vergüten.
>
> Jacobi.

Die Malerei ist in näherer artistischer Würdigung anzusehen als die Magie der plastischen oder nachbildenden Kunst. Alles, was die sichtbare Welt bis hinauf zum Sternenhimmel dem schauenden Geiste darbietet, vermag dieselbe mittelst der Farben auf die Fläche hinzuzaubern in vorgespiegelter concreter Räumlichkeit; durch diese wirklichste Täuschung schafft sie unter allen Schwesterkünsten die täuschendste Wirklichkeit. Die Malerei faßt also die Dinge nicht auf, wie sie eigentlich sind, sie ahmt dieselben nicht für sich selbst nach, sondern sie stellt dieselben vielmehr nur dar, wie diese, von einem gewissen Punkt betrachtet, dem Auge vorkommen nach optischem Gesetz. Es ist demnach recht eigentlich eine Kunst des reinen Scheins. Mit diesem einzig treibt sie ihr tausendfältig reizendes Spiel; in solchen Trugbildern des äußeren Seins entspricht sie dem einzigen ästhetischen Zweck aller schönen Kunst, der, wie wir früher bereits deutlich erkannt haben, kein anderer ist, als ein Inneres, eine Idee darzustellen in schönster sinnlicher Form. Vergleicht man demnach nun diese Art der plastischen Kunst mit der eigentlichen Bildnerei, so gewahrt sich bald eine sehr vielfache Verschiedenheit. Zunächst zeigt die Malerei, in so fern sie Gestalten darstellt, dieselben ge-

wöhnlich in ihrer natürlichen räumlichen Umgebung, wodurch die äußere und innere Bedeutung klarer und energischer hervortritt, als bei den Werken der Bildhauerkunst. Sinnvolle Gruppen und expressive Gebehrden, wie sie leicht erzeugt werden durch den Moment einer solchen örtlich bedingten Handlung, gehören der Malerei, während die Bildungen einer edlen Ruhe eher der Sculptur anheim fallen; dieser kommt besonders nur die Darstellung des in die Form getretenen Charakters, als bleibende Eigenschaft des Individuums, zu, während die malerische Schöpfung zugleich mit diesem auch noch den lebendigeren Ausdruck zeigen kann, der als ein mehr vorübergehender Zustand erzeugt wird durch Aufregung der Gefühle, Leidenschaften und ähnlicher Bewegungen des psychischen Lebens. Die Malerei hat mehr geistige Ideale als die Bildnerei; in ihr und durch sie wird vorzüglich das höhere, ja man kann sagen das himmlische Leben der Seele, in Andacht, Liebe, Ergebung u. s. w. zu klarer Anschauung gebracht, und daher eben vermählte sie sich einst so innig mit der christlichen Religion. Wir haben diese Verbindung der Kunst mit dem Heiligen der Menschheit genauer bereits betrachtet in der eben geschlossenen Abhandlung, auf welche wir denn hier, wie bei allem etwa folgenden Historischen, ohne Weiteres zurückweisen, da diese ästhetische Untersuchung in jeder Hinsicht nur anzusehen ist als eine Fortsetzung der vorigen. Dort hatten wir in specieller Betrachtung der Sculptur es stets noch zu thun mit wirklicher Masse; in der Malerei sehen wir, deren beseelteren Innerlichkeit entsprechend, die vollendete Körperlichkeit zurücktreten, und sich in Schein verwandeln: nur das Geistigste und Idealste in der sichtbaren Natur, Licht und Farbe wird hier die ätherische Hülle, aus welcher das erhöhete Leben der Seele zu uns spricht. Diese beiden freieren darstellenden Mittel greifen aber auch leicht hinaus über die menschliche Gestaltung; während dem Bildner nächst dieser nur gewisse edlere Thiergattungen noch ein schicklicher Vorwurf waren, so faßt der

Maler zugleich noch die gesammte Pflanzenwelt mit ihrem Farbenduste lebendig auf, ja die anorganische Natur sogar stellt er, in Felsen und Klüften, in Wasser und Wolken, noch täuschend dar. Wenn wir nun nächst diesen objectiven Gegensätzen der Malerei und Bildnerei noch, der vorigen Betrachtung passend angereiht, einiges eben Zeitgeschichtliche hinzufügen, so erweist sich die frühere Behauptung, daß die Sculptur jetzt ungleich höher stehe, als ihre verwandte Schwesterkunst, zunächst sehr deutlich schon in der reinen Technik: während wir dieselbe bei jener als beinahe vollendet anerkennen mußten, so steht die heutige Malerei noch sehr entfernt von solchem Ziel. Der verloren gegangenen und jetzt eben erst wieder erstehenden Behandlung der Farben auf Glas hier gar nicht zu gedenken, so war auch die Fresco-Malerei ganz und gar entschlummert, und wurde seit etwa funfzehn Jahren erst wieder ins Leben gerufen durch deutsche Künstler[1]); für eine so kurze Zeit jedoch hat man in der That schon viel gethan in dieser so höchst schwierigen, nur durch die vielfältigste praktische Erfahrung vollständig zu gewinnenden Technik. Höchst erfreulich ist es aber, daß diese großartigste Weise der Malerei von Neuem emporblüht; in derselben vermag die Kunst einzig nur ihre volle Erhabenheit zu entfalten. Der weite Raum, der die reichsten Gruppen, selbst von lebensgroßen Figuren[2]), zuläßt, die hohe Bedeutsamkeit solcher umfassenden Compositionen, die Wahrheit, mit der ohne Glanz eines Firnisses die Gestalten dem Auge entgegentreten, alles dieses sind höchst wesentliche Vorzüge der Fresco-

1) Cornelius, W. Schadow, Overbeck, Ph. Veit, Schnorr, Koch, Hermann und Andere haben neuerdings große Fresco-Gemälde ausgeführt in Rom, München, Bonn u. a. a. O. d. V.

2) Das Colossale gehört mehr nur der Bildnerei, denn mit der höheren Geistigkeit der Malerei steht eine riesige Körpermasse in natürlichem Widerspruch; nur wo die Entfernung dasselbe mindert, wird es schicklich angewendet, wie z. B. in den Mosaiken der hohen Peterskuppel zu Rom. d. V.

Malerei, welcher dagegen aber die zartere Ausführung des Einzelnen, so wie der reizvolle Schmelz der Tinten stets abgehen muß; die lieblichste Schöne der Farbenkunst entfaltet sich einzig nur in der Oel-Malerei. Diese nun selbst ist auch, ungeachtet der stets fortgesetzten Uebung, in ihrer technischen Behandlung häufig noch höchst unsicher; während die also gemalten Bilder der alten Meister von dem hier waltenden Chemismus nur langsam durch Jahrhunderte erst leiden, so haben wir von nahmhaften Künstlern der heutigen Zeit Bilder gesehen, die binnen zehn Jahren etwa allen Farbenton gänzlich verloren haben. Auch die Pinselführung an sich zeigt jetzt nicht häufig jene zwar sorgsame, aber doch dabei freie und markige Weise, welche stets ein Eigenthum des höheren Meisters ist: ein größerer Theil der neuen römisch-deutschen Schule [3]) strebt hier, selbst in lebensgroßen Bildern, nach einer peinlich gekünstelten, an die Miniatur-Malerei erinnernden Ausführung, während dagegen einzelne Künstler unserer Zeit ordentlich absichtlich zu prahlen scheinen mit möglichst breiten und dicken Pinselstrichen. — Aber auch die in aller Hinsicht vollendetste Bearbeitung der Oelfarben verliert, wie schon erwähnt ward, nach und nach etwas von dem Durchsichtigen der Schatten und dem zarten Ineinanderfließen der Tinten; das Sanfte und Duftige — der Landschafts-Darstellung so besonders günstig, daß hier jede Wasserfarbe stets hart dagegen erscheint — verschwindet in allmähliger Verdunkelung: mit heiterstem Schimmer prangt dagegen in gleicher Klarheit, wenn auch ohne jenen magischen Zauber des Oelgemäldes, die Tempera-Malerei [4]), und deshalb hat man denn in unserer Zeit dieselbe mehrfach wie-

3) Dieselbe ist näher bezeichnet in meinen „schönen Künsten in Berlin i. J. 1825." Abhandl. II. S. 52 u. f.

4) Von temperare mischen: Eigelb, Gummi, Feigenmilch und auch etwas Oel werden hier zur Bereitung der Mineralfarben angewendet. S. Näheres darüber bei Crosc-Magnan, peinture moderne l. c. p. 77.

der versucht; ja selbst die uralte Wachsmalerei kommt von Neuem zum Vorschein. Nour in Heidelberg hat jetzt mehrere also versertigte Bilder öffentlich ausgestellt, von denen allgemein behauptet wird, daß sie dem Auge noch ein weit blühenderes und klareres Colorit darbieten, als die Oelgemälde; die Zeit indessen kann erst näher darthun, ob nicht Wärme und andere Einwirkungen der Atmosphäre dem also angewandten Wachse für die Dauer leichter noch schaden, als dem Oel. So zeigt also, gegen die heutige Bildnerei, die übrigens vielseitigere und feinere Technik der Malerei noch manches Schwankende: wie aber diese Kunst gegenwärtig sich gestalte in Absicht auf die ihr inwohnende höhere Idee, das werden wir beiläufig anzugeben Gelegenheit haben im weiteren Verfolg dieser Untersuchung.

Betrachten wir, nach diesen einleitenden Bemerkungen über das verschiedene Verhältniß der plastischen Künste, die Malerei nunmehr im Allgemeinen näher für sich, so lassen die Bedingungen, unter denen nur ein wahrhaft schönes Gemälde, ein ästhetisches Kunstwerk, entstehen kann, sich füglich zusammenfassen unter dem dreifachen Gesichtspunkt artistischer, wissenschaftlicher und dichterischer Anforderungen. Die künstlerischen oder rein malerischen Bestimmungen reihen sich zunächst an die bei der Kunstschöpfung selbst nunmehr vorausgesetzte geschickte Handhabung der Technik; es sind diejenigen, welche dem Gemälde als solchem durchaus wesentlich zukommen, nehmlich: Zeichnung, Färbung, Beleuchtung. Die Elemente des Zeichnens sind Richtigkeit und Bestimmtheit des Contour, Sicherheit und Reinheit; als Prüfsteine des guten Zeichners aber erscheinen, damit auf der Fläche die Gestalten und Formen gehörig heraustreten oder zurückstehen, Verkürzung und Linien-Perspective. Bei der gelungenen Färbung kommen zunächst in Betrachtung: reine und energische, nicht matt abgestufte oder verblasene Farben, und darauf überhaupt Colorit, Carnation, Lokalfarbe, Reflexe der Farben, Grund- oder Farben-Ton, Lasirung und Impastirung; das Wesentlichste ist hier die

Harmonie, sowohl in den Hauptfarben wie in den leiseren Tinten und chromatischen Uebergängen. Zur Beleuchtung gehören: Schattirung, Luft-Perspective und Helldunkel, verschieden modificirt nach Sonnenlicht, Mondlicht und künstlichem Licht, oder gar nach diesen unter einander streitenden Elementen, wie zum Beispiel in Raphaels Befreiung Petri, wo ein dreifaches Licht des strahlenden Engels, des Mondes und der Fackel des Wächters zu seltenem artistischen Effecte benutzt ist. Das Wichtigste bleibt hier indessen stets eine kraftvolle Einheit der Beleuchtung, welche großartige Lichtmassen und Schattenpartieen über das Gemälde verbreitet; die zerstreuten Lichter der Macchianten oder Fleckenmaler sind immer von kleinlicher Wirkung. Dem Hauptmomente des Bildes gehört natürlich das hellste Licht, so wie dem Gegensatze der tiefste Schatten, und dieses wird auch hier, wie in allen dazwischen liegenden Uebergängen richtig treffen, so wie das Gemälde, als Produkt des höheren Genius, das Werk eines einzigen Schlages, und nicht einer dürftigen Zusammenstoppelung ist, die nur mühevoll nacheinander erst Zeichnung und darauf Färbung und Beleuchtung herausbringt mit einigem Geschick. Alle diese primitiven Kunstbestimmungen nun beziehen sich einzig nur auf die correkte malerische Ausführung.

Die wissenschaftlichen Anforderungen, die man an den Künstler macht, oder die aus dessen Werken hervorblicken sollen, hängen entweder mit den vorigen, nur gleichsam als deren höchstes regelndes Gesetz und Maaß, innigst zusammen, oder sie greifen auch über die genaueren Bestimmungen des bloß Artistischen hinaus in eine höhere Sphäre. Kenntniß der Natur ist zunächst das vornehmste Wissen des Künstlers; die scientivische Intelligenz desselben erscheint jedoch wesentlich verschieden von der erforschenden Wissenschaft. Diese hat niemals viel zu schaffen mit dem äußeren Wesen der Dinge, nicht mit dem raschen Wechsel des Augenblicks; sie sucht nur das Stetige und Innere: der wissenschaftliche Künstler aber hat, im reinen Gegensatz, es

nur zu thun mit der Auffassung des äußeren Scheins und mit der Darstellung des Moments. Weniger tief nun ist zwar dieses, aber nicht minder schwer als jenes, und so höchst mannigfaltig, daß es noch keinen Maler gegeben hat, der das gesammte Gebiet künstlerischer Natur-Anschauung umfaßt in gleicher Vollendung; ja viele Künstler sind, weil sie nur eine einzige Seite dieser Vielheit dargestellt haben in seltener Meisterschaft, schon hoch berühmt geworden, wie zum Beispiel Titian durch seine Carnation [5]). In so fern nun das Lebendige, und besonders das Menschliche wiederum ein Hauptgegenstand der Malerei ist, so wird Anatomie in ihrem ganzen Umfange, jedoch für den artistischen Bedarf besonders geordnet, zunächst ein wesentliches Studium des Künstlers, woran denn sofort Pathognomik und Pantomimik, oder Kenntniß vom Ausdruck des Innern im Aeußern, sich reihen [6]). Wir haben unseres Wissens zuerst diesen Zweig der Kunstlehre mehr systematisch abgehandelt [7]); und wenn gleich wir überzeugt sind, daß eigene aufmerksame Beobachtung hier mehr fruchtet, als aller Unterricht: so hoffen wir dennoch, daß unsere allgemeine Theorie der Gebehrden auch den Malern insbesondere einen mehrfachen Nutzen gewähren könne. Göthe's treffendes Wort findet hier, wo von der so höchst schwierigen genaueren Bestimmung des geistigen Ausdrucks in der Malerei die Rede ist, eine nicht unschickliche Stelle; derselbe sagt: „die Kunst ist

5) Du Paty sagt von diesem Meister so treffend: „Bis „jetzo scheint mir dieser Maler der Einzige zu sein, der „wahrhaftig die menschliche Natur gemalt hat. — Hätte „dieser gelehrte Pinsel, dem es gelungen ist, die menschliche Natur, wie Anderen den Himmel, oder das Wasser, „oder die Blumen zu malen, einer lebhaften Einbildungskraft zu Gebot gestanden, was für Gemälde hätte sie erzeugt! Aber Titian falste den Körper besser als die Seele „— er stellt uns immer das nämliche Weib dar, bald unter „dem Namen Venus, bald unter dem Namen Danae, bald unter einem anderen Namen." Ueber schöne Kunst S. 125.

6) S. über dieses Studium die Aussprüche eines Leon. d. Vinci u. A. Th. I. S. 143. 223 dieses Werkes.

7) S. Th. I. S. 141 bis 243 und 313 bis 326.

„eine Vermittlerin des Unaussprechlichen, darum erscheint „es eine Thorheit, sie wieder durch Worte vermitteln zu „wollen; doch indem wir uns darin bemühen, findet sich „für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausüben„den Vermögen auch wieder zu gute kommt [8])." Ferner ist die Perspective, bis zu einem nahmhaften Grad deutlichen Bewußtseins, ein nächster Gegenstand des künstlerischen Studiums, an welche mathematische Disciplin sodann unmittelbar Geschichte, und im Besonderen Kenntniß der Sitten und Gebräuche verschiedener Völker und Zeiten sich reihen. Die Verstöße und Anachronismen, die man älteren Meistern in dieser Hinsicht zu Gute hält, darf man sich jetzt nicht mehr erlauben; jedoch muß man auch in der Nachahmung des Wirklichen, vornehmlich wenn es gegen die Schönheit streitet, sich frei halten von einer ängstlichen Pedanterie, die neuerdings, im Gegensatz der früheren allzugroßen Freiheit, die Kunst zu beschleichen droht. In so fern, bei übrigens zweckmäßiger technischer Behandlung, nun zu dem rein Artistischen der Zeichnung, Färbung und Beleuchtung nach allen diesen wissenschaftlichen Anforderungen in einem Gemälde genügt wird, so erhält dasselbe dadurch „höchste Wahrheit". Wenn aber hier zugleich noch von der Gestaltung „ästhetischer Schönheit" die Rede sein soll, so gehören dazu, auch selbst bei wirklich vorhandenem Genie, noch andere gerade nicht direkt aus den Bildern wieder herauszusehende Studien; es heißt in dieser Hinsicht bei Du Paty: „aber wie soll ich es nun anfangen, ein „großer Maler zu werden? Mein Freund, indem Sie zu„erst ein Dichter, ein Historiker, ein Physiker, ein Philo„soph werden. Was das Mechanische der Kunst betrifft, „so ist ohne die übrigen Erfordernisse es unnütz. Weiß „man nicht zu denken, noch zu schließen, noch zu empfin„den, wozu dient es zu reden? In Wahrheit, drei Vier„theile der Künstler wollen nur reden; die Unglücklichen

8) Kunst u. Alterth. B. VI. H. 1. S. 46.

„arbeiten nur für die Organe. Sie, wenn Sie für den „Verstand und für das Herz arbeiten wollen, nehmen ei„nen anderen Weg. Machen Sie doch damit den Anfang, „sowohl Ihr Herz als Ihren Verstand zu cultiviren; em„pfinden Sie. — Was die Künste verdorben hat, ist, daß „man sie handwerksmäßig behandelt, daß man sie die jun„gen Leute wie mechanische Professionen hat lernen lassen. „Die Künstler erstaunen und beschweren sich über den we„nigen Geschmack aufgeklärter Menschen für die Erzeugnisse „der schönen Künste; aber ihr Künstler, warum ahmt ihr „nur Gegenstände nach, die in der Natur zu viel, oder be„ständig, anzutreffen sind? Stellt uns eine neue und vor„züglich eine ausgesuchte Natur dar [9])." Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß hier nicht vom Philosophen, Physiker u. s. w. die Rede sei in vollem Sinne des Wortes; jener Kritiker meint nur, daß kein bloß geschickter Mechaniker durch seine Werke eindringlich reden könne zu dem ausgebildeten Geiste; dieser wird stets nur angeregt von einem verwandten Grade innerer Harmonie und humanistischer Wissenschaftlichkeit.

Die poetischen Anforderungen an ein Gemälde nun beziehen sich zunächst auf die, in den sinnlich schönen Formen des Bildwerkes sich darstellende ästhetische Idee, also auf die Erfindung, und auf die aus der Innerlichkeit jedesmal entspringende, möglichst verständliche Anordnung oder Composition. Hier nun liegt, einzelne jetzt lebende talentvolle Bilderdichter ausgenommen, die heutige Kunst, so wie ihre Theorie, noch genugsam im Argen. Die kunstgelehrte Kennerschaft hält sich meistens nur am Technischen und äußeren Wissenschaftlichen der Gemälde, der innere oder ästhetische Werth derselben, welcher besonders aus dem Poetischen des Gegenstandes, aus der dargestellten Idee entspringt, bleibt unbeachtet. Namentlich bringen die Maler selbst, zum Theil noch ohne Ahnung dieses Höheren der

9) a. a. O. S. 95.

Kunſt, bei Beſchauung eines Bildes nur das Auge des Handwerkers mit: „ihr Künſtler, ihr ſeht faſt immer auf „die mechaniſche Ausführung. Faſt niemals bewundert „ihr etwas Anderes, als was die Hand gemacht hat; was „das Genie gemacht hat, entgeht euch. Lobt die mechani„ſche Ausführung, ich habe Nichts dagegen, aber an ihrem „Orte, das heißt nach allem Uebrigen[10])." Die poetiſche Erfindung dreht demnach in der Malerei ſich noch ärmlicher Weiſe hin und her in einem engen Bezirk; dieſelbe beruht, gleichviel, ob die Idee alt oder neu, einmal oder unzähligemal dageweſen ſei, nur auf der bloßen oft ſehr geringen Veränderung in dem Bekannten, auf neuer Zuſammenſetzung alter Gegenſtände, und dieſes iſt denn, wie Leſſing bemerkt, auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden[11]). Nicht alle Theorieen nun, ſo ſetzen wir hinzu, haben einen ſo niederen äſthetiſchen Standpunkt; die beſſeren ſagen wohl, daß das Malen kein bloßes künſtliches Pinſeln, ſondern ein Dichten ſein ſolle, wenn ſie gleich dieſen höheren Sinn der Kunſt mehr nur andeuten, als denſelben beſtimmter darlegen und durchführen[12]): indeſſen hört man doch jene platten Anſichten von der Malerei auch noch häufig genug in unſeren Zeiten. Namentlich hat ganz neuerdings noch A. W. Schlegel, neben anderem Verfehlten und Veralteten, geradezu ausgeſprochen, daß das Poetiſche eben das Letzte ſei, worauf man in der Schätzung eines Bildwerks zu ſehen habe[13]); dieſer Irrthum eines um die

10) Du Paty a. a. O. S. 83.

11) Laokoon S. 106.

12) La pittura è una poesia che si vede, e non si sente. Leon. da Vinci, trattato della pittura p. 14.

Les peintres sont poëtes. — Le sublime de la peinture est de toucher et de plaire, comme celui de l'eloquence est de persuader. Du Bos, reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture, T. I. p. 198. (VIme edit.)

13) In seinen früher schon erwähnten ästhetischen Vorlesungen.

Theorie der schönen Künste so vielfach verdienten Mannes, der sich hier wohl nur von der herkömmlichen, freilich oft höchst prosaischen, oder rein mechanischen Praktik bestimmen ließ, beweist aber, wie schwer es sei, den rechten Standpunkt des Kunstforschers, zwischen dem geschichtlich Gegebenen, oder dem mehr Relativen, und der absoluten höchsten Idee der Künste, zu erfassen, und stets gehörig festzuhalten. Die einzig nur auf die historische Entwickelung begründete Theorie führt die schönen Künste natürlich nicht weiter vorwärts, als sie eben schon von selbst gekommen sind; die ästhetische Speculation für sich allein aber vermehrt, meistens ohne alle praktische Anwendbarkeit, leicht die reiche Zahl jener Kunstlehren, die gleich nutzlos sind für die Philosophie, wie für die Künste selbst. Keines der vielen vorhandenen Malerbücher nun behandelt auch nur mit einiger Ausführlichkeit den poetischen Theil dieser Kunst [14]; derselbe aber wird bei näherer Betrachtung sich uns durchaus als der wichtigste bewähren nach dem ästhetischen Grundprincip, daß jede sinnlich schöne Kunstform durchaus ein geistig Schönes herausstrahlen müsse als höchsten Lebenspunkt.

Wenn der für wahre Schönheit empfängliche Kunstschauer vor ein Gemälde hintritt, so verlangt er zuerst von demselben einen ergreifenden, oder doch wenigstens wohlgefällig ansprechenden Totaleindruck. Er ist nicht gekommen, um alsbald nur Pinselführung, Zeichnung, künstliche Verkürzung u. s. w. im Einzelnen zu prüfen oder auch zu bewundern, um zu dem Bewußtsein zu gelangen, daß der Künstler ein recht technisch geschickter Mann sei: vergessen vielmehr will er diesen Anfangs über die ästhetische Erregung durch das Kunstwerk. Solches aber wird zunächst nur erreicht durch die dargestellte Idee; ist diese verfehlt, so bleiben Formen und Farben und Lichter durchaus ohne

14) Die reiche Literatur der Lehrbücher über den technischen und rein wissenschaftlichen Theil der Malerei ist zu finden bei Sulzer, Blanckenburg, Krug u. s. w.
d. V.

tiefere Wirkung. In der That iſt es ein jämmerlicher Kunſtgenuß, ein Bild vor ſich zu ſehen, von dem man zu dem kalt darauf hinblickenden Schauer nichts Höheres ſagen kann, als: „ſehen Sie einmal hier die ſchöne Zeichnung dieſer Hand! dieſen wirkſamen bräunlichen Grundton! dieſe zarten Reflexe! Welch ein kunſtreicher Pinſel hat dieſes alles geſchaffen! — Es liegt, wie wir näher noch ſehen werden, allerdings in den darſtellenden Mitteln der Zeichnung, Färbung und Beleuchtung an ſich ſchon etwas Poetiſches; dieſes aber erreicht ſeine volle äſthetiſche Kraft nur erſt in der Vermählung mit der beſeelenden Totalidee. Dü-Paty ſagt von dem Schöpfer des Laocoon: „wie mit„telmäßig würde ſein Werk ſein, wenn es dem Auge des „empfindſamen Menſchen ſobald die Freiheit ließe, das „Ganze zu verlaſſen, und in den einzelnen Theilen umher „zu irren! — Wehe dem Künſtler, der ſein Talent vor „ſeinem Werke zeigt. Sein Werk muß, um ſich der Voll„kommenheit zu nähern, ſo beſchaffen ſein, daß zuerſt das „Gefühl die Wirkung deſſelben empfinden, und dann erſt „die Ueberlegung das Verdienſt deſſelben entdecken kann [15])." Will der Maler nun dieſes wahre Ziel aller ſchönen Bildungen erreichen, ſo muß er ſich zunächſt bemühen um Klarheit über das Poetiſche ſeiner Kunſt; ohne daſſelbe iſt alles nur leeres ſeelenloſes Spiel mit mechaniſchen Fertigkeiten, nur werthloſe Halbheit. Zu ſteter Ganzheit aber ermahnt hier des größeſten Kunſtrichters ſo treffliches Wort: „man kann nicht genug wiederholen, der Dichter ſo wie „der bildende Künſtler ſolle zuerſt aufmerken, ob der Ge„genſtand, den er zu behandeln unternimmt, von der Art „ſei, daß ſich ein mannigfaltiges, vollſtändiges, hinreichen„des Werk daraus entwickeln könne. Wird dieſes verſäumt, „ſo iſt alles übrige Beſtreben völlig vergebens. Sylben„fuß und Reimwort, Pinſelſtrich und Meißelhieb ſind um„ſonſt verſchwendet; und wenn ſogar eine meiſterhafte Aus-

15) a. a. O. S. 88.

„führung den geiſtreichen Beſchauer auch einige Augenblicke „beſtechen könnte, ſo wird er doch das Geiſtloſe, woran al„les Falſche krankt, gar bald empfinden [16]." Die techniſch-wiſſenſchaftliche Schätzung der Malerei fragt freilich nur: „wie wird gemalt?" Die höhere äſthetiſche Anſchauung aber fragt dagegen zunächſt „was wird gemalt?" und darauf erſt „wie wird gemalt?" Wo keine höhere Idee in einem Bildwerke herrſcht, da haben ſtatt eines ſchöpferiſchen Genius mehr nur die Hände mechaniſch gearbeitet. Das geiſtige, nicht aber bloß künſtliche oder künſtelnde Schaffen unterſcheidet die Kunſt vom Handwerk, denn ſonſt wäre unfehlbar der Uhrmacher auch ein Künſtler im vollen Sinne des Worts. Friſch auf alſo Ihr nach dem Höheren ſtrebenden Kunſtjünger! Uebet täglich die Technik, denn ohne deren Meiſterſchaft kann kein vollendetes Gebilde ſich geſtalten: vernachläſſigt aber deshalb niemals das raſtloſe Forſchen nach dem tieferen Geiſte der Kunſt; geht dieſer Euch nicht auf, ſo bleibt jede übrige Mühe unnütz verſchwendet.

Alle Kunſt iſt Poeſie, das heißt: ſie öffnet uns eine idealiſche Welt [17], in der wir, über die Erſcheinungen der Natur hinaus, die Dinge ihrer Idee näher gerückt erblicken in einem zauberiſchen Wiederſcheine ſinnlicher Wirklichkeit. Alſo nur findet der Menſch, ſeiner pſychiſchen und phyſiſchen Doppelnatur gemäß, eine höhere Befriedigung in der Kunſt [18]: jeder Gegenſtand geiſtig-ſinnlicher Vollendung bewegt, erhebt, erleuchtet, verklärt ihn, denn ein ſolcher eben iſt wahrhaft artiſtiſch oder poetiſch. Dieſes Dichteriſche aber erſcheint in den einzelnen Künſten nothwendig ganz anders modificirt durch die Verſchiedenheit ihrer darſtellenden Mittel, und der daraus entſpringenden Begränzungen und Formen; daher wird denn hier zuförderſt nä-

16) Göthe, über Kunſt u. Alterth. B. VI, H. 1. S. 213.
17) Vergl. Th. I. S. 40.
18) S. Th. I. S. 13. 14.

her zu untersuchen sein, wie die Malerei sich in dieser Hinsicht gestalte, und in welchem Verhältniß dieselbe stehe zur eigentlichen Poesie. Diese nun stellt ihre Ideen nur, mittelst der zur Musik erhobenen Sprache, nacheinander dar unter der Form der Zeit; die Malerei aber gestaltet ihr geistiges Inneres stets nebeneinander in einem einzigen räumlichen Moment: und aus dieser wesentlichsten Verschiedenheit der beiden Künste leitet jede andere sich natürlich ab. Die Idee des Dichters ist zunächst stets umfassender; indem das conventionelle Wort des Geistes sein darstellendes Mittel ist, so kann man sagen, das ganze Gedicht sei eine Folge von Ideen, nur sinnlich schön verkörpert durch Reim und Rhythmus. Der Maler bedarf dagegen in dieser Hinsicht keinesweges des Vielen; eine einzige poetische Idee reicht hier vollkommen aus, indem sie durch das Hinzutreten des an den Formen und Farben haftenden Schönen sich schon genügend ausprägen kann zu einem ästhetischen Ganzen. Die Wirkung solcher Gebilde nun ist gegen die eigentlich poetischen offenbar im ersten Augenblick energischer, da das Auge hier mit einem Blick die Idee in ihrer Totalität erfaßt, während bei der Dichtkunst dieselbe dem Geiste nur successiv erscheint: hat aber diese einmal ihre Ideale vollständig entfaltet, so wird, da hier die darstellenden Mittel so viel geistiger und reicher sind, dieselbe jederzeit dauernder und tiefer in die Seele greifen, als jene. Die Poesie ist, in so fern sie sich nicht geradezu in Schwulst und mystischen Bombast verliert, jederzeit dem Geiste klar; die stummen Gebilde des Malers werden dagegen nicht so von selbst gleichsam verstanden, und doch ist leichte Erkennbarkeit ihres Inhalts hier wesentliche Hauptforderung. Ein Gemälde muß sich stets für sich selbst ganz aussprechen, soll nicht gerade überall schon eine vorläufige nähere Bekanntschaft mit dem Gegenstande voraussetzen: wenn man nur den genau angegebenen Namen oder Titel des Bildwerks weiß, der jederzeit füglich auf dem Rahmen stehen kann, so muß die dargestellte Idee ohne Weiteres dem

gebildeten Schauer einleuchtend sein. Wie aber wird dieser doch immer höchst schwierigen Anforderung genügt? Zunächst, so antworten wir, wähle der Maler vor allen Dingen keine Vorwürfe, deren Idee schlechterdings nur an der Zeitfolge gebunden ist [19]; will er dieselbe verständlich gestalten, so bedarf es durchaus einer Folge mehrerer Bilder. Die älteren Meister haben freilich auf einer einzigen Tafel das ganze Leben eines Heiligen dargestellt, indem sie das Bild entweder theilen, oder neben der Hauptgruppe, etwa des Todes oder der Verklärung, den christlichen Heros perspectivisch verkleinert zeigen in vielfachen anderen Situationen seines Wirkens; das Unstatthafte dieser Form für unsere vorgerückte Zeit bedarf indessen wohl keiner weitläuftigen Erörterung. Noch weniger muß der Maler Gegenstände wählen, denen das Hörbare durchaus wesentlich ist; die frühere Sitte, den Figuren beschriebene Zettel aus dem Munde fliegen zu lassen, ist veraltet, und der Künstler hat, wenn er nur innerhalb der malerischen Sphäre dichtet, dieselben auch nicht nöthig: in allen Gesichtern selbst steht eigentlich in jedem Augenblick ein solcher Zettel, der Künstler muß ihn nur lesen können; das Alphabet und allenfalls auch noch die wichtigsten Buchstabir-Regeln dazu haben wir demselben in der fünften Abhandlung bereits gegeben. Die Schrift überbaurt, deren selbst Raphael sich bisweilen zu näherer Verständigung in seinen Gemälden bediente [20], ist nur selten, und besonders da nur anzuwenden, wo dieselbe zugleich wesentlich dem Moment der dargestellten Handlung mit angehört; wir werden noch im Folgenden durch ein Beispiel dieses klar zu machen Gelegenheit haben. Ferner wähle der Maler keine in sich selbst schon allzu verwickelte Idee; ein einziger poetischer Ge-

19) Mit Ausnahme etwa jener einfach wiederkehrenden transitorischen Handlungen, die näher bezeichnet sind Th. I. S. 263. Anm. 44.

20) S. Th. I. S. 341.

danke kann Hunderten von Figuren pſychiſches Leben verleihen. In Raphael's und Giulio Romano's rieſiger Conſtantinsſchlacht heißt das Thema: „der Tod iſt los;" und alle die vielen Kämpfer zeigen nur dieſes Eine in vielfachſter Mannigfaltigkeit. Da ſehen wir die Hölle aus dem Innern des Menſchen losbrechen in flammender Wuth; die Mordluſt verdunkelt die gleiche Gefahr: ſie tödten und werden getödtet. Dort aber ſtrahlt auf des Helden Stirn im Mittelpunkte jener edlere den Geiſt nicht thieriſch umnachtende Muth; hier religiöſe Ergebung, Tapferkeit, Flehen und Mitleid, großartiges Opfern, knechtiſche Feigheit u. ſ. w.: Homer's erhabene Schlachtgemälde haben ſich verwirklicht, ſich geſtaltet zu einem einzigen hoch poetiſchen Moment. Die dargeſtellte Idee kann jedoch auch ungleich complicirter noch ſein, wenn nur der Maler verſteht, den rechten Augenblick, gleichſam das Centrum einer Handlung, dergeſtalt heraus zu faſſen, daß der Schauer darin das Vergangene wie das Kommende erblickt: „glücklich der „Künſtler, welcher den Verſtand nöthigt, zu ſehen, was der „Kunſt, das Anſchauungsvermögen unmittelbar ſehen zu „laſſen, nicht gegeben iſt — glücklich der Hiſtorienmaler, „der bei ſeinem Momente die vorhergegangenen und ſol„genden zu denken nöthigt, ſo weit es die Gränzen ſeiner „Kunſt nur immer erlauben. Dann hebt der Pinſel mit „der Feder auf, wenn dieſe, ſoweit es wieder die Dicht„und Geſchichts-Kunſt geſtatten, die hervorſpringenden Mo„mente anzuſchauen nöthigt[21])." Was hier von der Auffaſſung im Allgemeinen geſagt iſt, gilt auch von der Bewegung jeder einzelnen Figur im Beſonderen; wenn man den erhoben dargeſtellten Arm nicht zugleich auch ſich erheben, und deutlich wieder ſinken ſieht, ſo iſt die Darſtellung ſteif und todt. Freilich iſt dieſe Auffaſſung des lebendigen Moments ſehr ſchwer; ein alſo dargeſtelltes gei-

21) Der Ueberſetzer des Du Paty in den Anmerkungen S. 7. 166.

stiges und physisches Leben ist nur Produkt des Genius, des wahrhaften Farben- oder Bilderdichters. Das Studium, welches hier dem Genie fördernd entgegenkommt, ist, bei einem durch die Wissenschaft gehörig aufgehellten Tiefblick, nur eine stete Beobachtung der uns umgebenden Natur. Die Welt geht an tausend malerischen Tableaux, wohlgefügten Gruppen, ansprechenden Momenten und poetischen Situationen gedankenlos, ja wie blind und taub vorüber; das aber darf der Künstler nicht [22]): „durch sorgfältige „Uebung in Betrachtung dieser schnell vorüber fliegenden „Bilder erhielten die größten Vorgänger der Kunst, die „Himmelsgabe, ihren Bildern unbegreifliche Grazie und „Wahrheit des ausdrucksvollen Lebens einzuhauchen [23])." Kaum ist hier wohl die Erinnerung nöthig, daß der Künstler diese Studien im Bilde nur veredelt wiedergebe, daß der geistige Hauch des dichtenden Genius stets darüber hinwehe, der in dem Einen das Allgemeine deutlich schauen läßt. Ganz besondere Vorsicht wird nothwendig bei der Darstellung menschlicher Leidenschaften und Affekte; Winkelmann sagt sehr schön, der Künstler solle hier stets dem Ausdruck die Schönheit unterlegen. Das Streben nach leichterer Verständlichkeit der dargestellten Handlung verleitet die Künstler leicht zu einem übertriebenen Gebehrdenspiel der Figuren, wogegen wir früher uns schon des Weiteren ausgesprochen haben in den Umrissen zur Pantomimik; unzählige Gemälde, zunächst aus der französischen Schule, stehen dieser ästhetischen Mahnung als deutliche Warnungstafeln zur Seite. Der Geschichtsmaler ist zwar dramatischer Dichter, jedoch sollen seine Figuren niemals theatralisch erscheinen; eben so wenig aber dürfen sie die gewöhnlich so platte Haltung, Stellung und Gebehrdung

22) Leonardo da Vinci schlägt hier den Künstlern ein kleines Taschen-Zeichenbuch vor, um jede Beobachtung schöner Natur sofort zu skizziren. Tratt. dell. pitt, p. 110.

23) J. F. v. Götz, Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftlicher Entwürfe u. s. w. S. 16.

des alltäglichen Lebens zeigen, denn sonst wären es ja nur flache Copien statt poetischer Gebilde: die rechte Mittelstraße ist hier wiederum sehr schwer zu finden, nur der höhere ästhetische Sinn erfaßt sie sicher. Bührlen sagt: „das Rich„tige ist eine Linie, dem Kernschuß des Schützen zu ver„gleichen. Sie ist die Eine unter einer unendlichen Zahl „von Linien, die in allen Richtungen auf die Scheibe und „ins Blaue gehen. Sie trifft den Gegenstand im Mittel„punkt, aber unendlich viel leichter ist's, ihn bloß streifen, „oder ganz fehlen." Welche Leidenschaften und Affekte nun ein Gegenstand schöner Kunst sein können, und welche nicht; darüber haben wir früherhin bereits an mehreren Orten ausführlich geredet. Das Schöne war uns zugleich auch stets nur das Gute [24]), und daher hat denn der Maler, fast mehr noch als der Dichter, alles Lüsterne und Schlüpfrige zu vermeiden, weil seine sinnlichere Kunst nothwendig mächtiger und erregender wirkt: die bekannte Geschichte jenes Spaniers, der für eine schöne weibliche Mormorfigur, ohne erst als ein neuer Pygmalion derselben Leben von der Gottheit zu erflehen, zu thätlicher Lust entbrannte, giebt einen schauderhaften Beweis von der verführerischen Gewalt der plastischen Kunst. Auch mit der Darstellung alles Niederen und Unschönen überhaupt müssen die Künstler sehr behutsam sein; Aristoteles macht zwar schon die Bemerkung, daß Manches im kunstreichen Gemälde gefalle, was in der Natur stets eine entgegengesetzte Wirkung hervorbringt, indessen haben doch auch die Maler selbst diese freiere ästhetische Gränze nur zu häufig noch überschritten: Giulio Romano's Madonna, die ihrem Kinde den Schmuz abwäscht, jene Venus, die den Amor kämmt [25]), und Rembrandt's Ganymed, den die Angst des ungewohnten Adler-

24) S. Th. I. S. 18. 83.

25) In der Galerie zu Florenz. Du Paty sagt von diesem Amor: „braucht er gekämmt zu werden? Sucht doch in „seinen Haaren ein Rosenblatt, welches von seinem Kranze „abgefallen ist, da er den Bogen spannte." a. a. O. S. 22.

ſluges zu gewiſſen natürlichen Entladungen treibt, ſind keine beſonders anſprechende maleriſche Poeſieen. Leſſing ſagt ſehr treffend: „die Malerei als nachahmende Fertigkeit kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei als ſchöne Kunſt will ſie nicht ausdrücken [26]." Jener karikirte Ganymed zeigt ein Gemiſch von Ernſt in der poetiſchen Grundidee, und von Lächerlichem in der Art der Auffaſſung; dieſe Verbindung aber des Hohen mit dem Komiſchen, die in den Dichtungen z. B. eines Shakeſpeare von ſo entſchiedener Wirkung ſein kann, iſt durchaus unſtatthaft in der Malerei, indem hier, wo das Ganze mit einem Blick überſchaut wird, ſtets die nöthigen Scheidungen und zarteren Uebergänge mangeln. Wenn ſchreckliche Gegenſtände dargeſtellt werden ſollen, ſo hat der Dichter — deſſen Schilderungen nur Fantaſien-Bilder hervorrufen, die jeder Hörer ſich beliebig nach ſeiner Subjectivität geſtaltet — hier wiederum größere Freiheiten als der Maler, deſſen objectiv in die Sinne fallende Darſtellungen leicht ſcheußlich und eckelhaft werden: da aber der mittelmäßige Künſtler, im Streben nach Effekt, von jedem empörenden Gegenſtande jederzeit nur die empörendſte Seite wählt, ſo entſtanden denn natürlich jene unzähligen Martyrſcenen, Geißelungen und ähnliche Gebilde, die, alſo aufgefaßt, wahre Gräßlichkeiten, nicht aber äſthetiſche Kunſtwerke wurden. Der Anblick eines ſolchen darf niemals etwa bloß ertragen, er ſoll ja vielmehr zu geiſtigem Genuſſe aufgeſucht werden, daher muß nicht die gräulichſte, ſondern nur die edelſte Seite ſolches Gegenſtandes erfaßt werden; der ſinnvolle Künſtler wird ſelbſt das Schreckliche der Haupthandlung zu mildern wiſſen durch das Anziehende der Nebendinge [27]). Dieſes Beiwerk vermag überhaupt in einem Bilde das Poetiſche weſentlich zu erhöhen, und den Ausdruck zu ver-

26) Laocoon S. 200.

27) Vergl. hier Du Paty's geiſtreiche Unterſuchung über den Laocoon, a. a. O. S. 81—92.

ſtärken; jede Einzelnheit wird gleichſam zum redenden Attribut, wenn nehmlich die Compoſition ſo geiſtreich angelegt wird, daß Alles durchaus nur hervorquillt aus der einen äſthetiſchen Grundidee. Geſetzt es fühlte ein Künſtler den Drang, die ſeligſte Andacht des Gebetes darzuſtellen in einem lebensgroßen Bilde; ſo würden, in ſo fern ein wahrhaft künſtleriſcher Schöpfungsmoment ihn durchblitzt, demſelben gleichzeitig alle die folgenden äſthetiſchen Beſtimmungen vollendet aufgehen aus jenem Grundgedanken. Dieſer nun zunächſt erſcheint ächt maleriſch-poetiſch; es iſt eine Innerlichkeit, die durch die Mittel dieſer Kunſt vollſtändig zu äußerem Ausdruck gelangen kann, die das Allgemeinſte und Heiligſte der Menſchheit darſtellt in ſchöner Beſonderheit: wenn dieſes Gebilde nicht allmächtig alle Schauer ergreift, ſo ſind Anlage und Ausführung verfehlt. Zunächſt wird aus pſychologiſchen und äſthetiſchen Gründen es eine weibliche Figur ſein, alſo eine Betende, deren gelungenſte Auffaſſung der wiſſenſchaftlich gebildete Maler ſofort richtig treffen wird. Dieſer hat nehmlich nicht etwa nur eine dunkle Vorſtellung von der Andacht, ſondern er unterſcheidet ſehr klar das geiſt- und herzloſe Gebet der Gewohnheit, das Flehen um Erhörung der Wünſche, das Dankgebet, die andachtsvolle Demüthigung vor dem Allmächtigen, ſo wie auch jenen ſeligen Zuſtand der Pſyche, wo ſie, ihres hohen Urſprungs eben lichter ſich bewußt, momentan in ihre Heimath entrückt iſt zu inniger Gemeinſchaft mit dem liebenden Vater im Himmel. Aus dieſen verſchiedenen Anſchauungen nun hat er die ihm zuſagendſte Auffaſſung erwählt; jetzt nimmt er raſch die Kreide, und, mit den mannichfachen conventionellen und natürlichen Stellungen beim Gebete und mit deren Bedeutung wohl bekannt, erhält dadurch alsbald die Figur ihren angemeſſenſten Ausdruck[28]): die Betende knicet in der Demuth, ſie ſitzt, kör-

28) S. über die verſch. Stellungen beim Gebet Th. I. S. 183 u. f.

perlich ganz ruhig, voll höherer Andacht da mit schöner expressiver Handgebehrde; im seltenen Moment seliger sehnsüchtigster Verzückung aber steht sie mit emporgehobenen Armen. Die Darstellung solches höchsten geistigen Lebens gelingt indessen nur dem ächten Meister, der bloß geschickte Maler gestaltet dasselbe leicht nur theatralisch, nicht aber hoch-lyrisch. Jenem gehen die verklärten Züge mit dem Auge voll Himmel, gleich einem inneren Gesichte, vor den Blicken auf; er hat dabei sich nicht erst umgethan nach einem lebenden Modell irgend eines etwa ein wenig schwärmerisch erscheinenden Mädchenkopfes. Und wenn auch Apelles und Raphael bei ihren Bildungen die Natur hin und wieder also copirt haben, so führt diese jederzeit falsche Weise zwar wohl auf mannigfache Abwege, ja öfter zu höchst possierlichen Darstellungen [29]), jedoch niemals zur Gestaltung eines Höheren und Höchsten in der Kunst. Das leicht herabfließende Haar der Betenden ferner wird natürlich von lichter Farbe sein; es stehen zwar die Dunkellockigen auch, und oft noch feuriger, zum Himmel, indessen malt man doch selten schwarzköpfige Engel, und aus gleichen Gründen wäre denn auch hier solche Auffassung unstatthaft. Die Kleidung soll nunmehr auch der dargestellten Idee entsprechen: ein schwarzes Gewand könnte leicht aus der Betenden eine Trauernde machen; viele andere Farben noch haben eine hier unpassende Deutung, Weiß aber wäre ein zartes Symbol der Unschuld und der sittlichen Reinheit. Die große helle Masse würde im Bilde jedoch einen unharmonischen Effekt machen; eine

29) Es könnten hier einige Engelbildungen der neueren Zeit nahmhaft gemacht werden, zu welchen hübsche flache Gesellschaftsgesichter, wahrscheinlich in ungemeinem Wohlbehagen über ihre unvermuthete Engelschaft auf Erden, gesessen haben, und an welche man stets nur die Frage thun möchte: befehlen Sie mein Fräulein oder mein Engel, noch eine Tasse Thee? — S. über solche verfehlte Bildungen ein Mehreres in meinem angef. W. „die schönen Künste u. s. w.“ Abhandl. II.

solche Kleidung wäre zwar poetisch, jedoch nicht malerisch. Dem Meister ständen nun zwar mehrere nicht unpassende lichte Mittelfarben zu Gebot, jedoch möchte er jenen bedeutsamen Ausdruck in diesem Nebenwerk nicht gern aufgeben: es fragt sich also, ob das Grelle des Weißen nicht zu mildern sei. Ein blauer Ueberwurf könnte, an sich malerisch, zugleich in schöner Uebereinstimmung mit der Grundidee des Gewandes helle Farbe brechen; lichter Azur gemahnt an den Glanz des Himmels, wohin die entzückte Seele sich sehnt. Das Weiß kann aber auch noch gemildert werden durch die Wahl des Stoffes; ungleich sanfter in Farbe als das Linnen ist die Wolle, die zugleich schöne großartige Falten wirft: es ist ferner auch der zu helle Farbenton dadurch noch wesentlich abzudämpfen, daß mittelst künstlerischer Anordnung des Ganzen die Parthien des Gewandes in starken Schatten kommen. Die Haupteleuchtung im Bilde fällt nothwendig auf die verklärten Gesichtszüge; das innere oder geistige Licht des Auges vermählt hier sich gleichsam mit dem äußeren. Was nun den Ort der Handlung betrifft, so verrichtet man zwar seine Andacht schicklich in der Kirche wie im stillen Gemach; diese Betende aber erblicken wir einsam in der freien Natur. Hier sitzt sie entweder auf einer einfachen Rasenbank, oder man sieht diese, in so fern die Figur etwa stehend dargestellt ist, doch bedeutsam das Vorhergehende der Situation bezeichnend, neben ihr: nicht unschicklich läge vielleicht auf derselben ein frommes Buch, worin die Andächtige gelesen, bevor der dargestellte Moment des eigenen höheren Lebens ihr aufging. Die hintere Landschaft endlich bilde eine schöne offene Gartenparthie, gehörig zurück gehalten oder untergeordnet, und ohne jene kleinliche, jetzt in solchen Bildungen häufige Ausführung von Blümchen und Blättchen: vermag es der Künstler, so gieße er darüber Claude Lorrains, lichten Sehnsuchtshimmel aus, der hier in schönster Beziehung steht zu dem Ganzen. So hätte denn diese artistische Schöpfung aus der poetischen Idee sich nach ästhe-

tischem Grundgesetz herausgestaltet zu vollkommenster Einheit [30]); jeder Theil steht zum Ganzen in schönster innerer Harmonie, und auch die äußere oder rein malerische der Formen und Farben wird hier sicher nicht fehlen. Eine künstlerisch geordnete, scheinbar außerwesentliche Schattenpartie, ein glücklich aufgesetzter Lichtreflex, ein sinnig abgedämpfter Farbenton, ein Baum, dessen Zweige nach irgend einer Seite ein wenig mehr Ausladung erhalten: alles dieses thut hinsichtlich des harmonischen Totaleffekts oft ordentliche Wunder, die sich jedoch vor dazu ausgewählten Meisterbildungen, oder gar mit der schaffenden Kreide in der Hand, besser darlegen lassen als durch das schriftliche Wort. Auch bei einer zusammengesetzteren poetischen Composition wird, in so fern dieselbe, genau nur in den angegebenen Gränzen des der Malerei wirklich Darstellbaren verbleibend, ein wirklich vollständiges Ganzes geben kann, sich alles abrunden zu gleicher Harmonie; aus dem Innern der Idee hervor werden die größesten Massen sich eben so charakteristisch gestalten in schönster Einheit. Wir gewahren hier noch tiefere Bestimmungen und Gesetze einer geistig und formell schönen Gruppirung, als die in den gewöhnlichen Malerbüchern darüber enthaltenen rein äußerlichen oder mechanischen Regeln, die nur sagen, daß man die Figuren besonders traubenförmig, flammenförmig, oder bogenförmig ordnen könne. Die mehr in gleicher Grundlinie bleibende rein symmetrische Gruppe gehört, hier gelegentlich zu erwähnen, besonders der älteren religiösen Composition, die man gewöhnlich mit dem Namen der symbolischen belegt; das eigentliche Wesen derselben ist, daß man hier keine nähere Verbindung der Figuren zu einer Handlung

30) Raphael Mengs sagt: „die Erfindung ist der weitläuftigste Theil der Malerei, woraus man auf Genie und Talent des Malers, und auf das Dichterische dieser Kunst schliessen kann. Sie hängt von der ersten Idee eines Kunstwerkes ab, welche man bis auf den letzten Pinselzug nimmermehr aus dem Gesichte lassen darf.“ S. dessen Werke Th. III, S. 50.

gewahrt, eine jede zeigt mehr nur für sich gesondert den heiligen Abglanz ihres Innern. Wenn der Künstler nun auch alle die bisher angedeuteten ästhetischen Bestimmungen genau kennt, so trifft jedoch nicht bloße danach geregelte artistische Berechnung etwa, bis zu den feinsten Einzelnheiten hin, überall das Rechte; Empfindung und Begeisterung müssen den schaffenden Genius leiten: kaltes Blut hat noch niemals etwas Anderes hervorgebracht, als eben nur wiederum Kaltes. Der Maler soll ein wahrer Dichter sein; dieser aber ergrübelt und errechnet nichts, sondern er fühlt und schaut das Vollendete im lichten Geiste [31]). Alle Kunstregeln läutern, deshalb aber eben sehr wichtig, nur im Allgemeinen seine ästhetischen Begriffe; das Genie aber vergißt gleichsam alle artistischen Gesetze in jedem besonderen Schöpfungsmomente, und folgt seiner nur unvermerkt dadurch geregelten höheren Eingebung. Du Paty sagt: „es giebt Gegenstände, die man kaum denken „muß, um sie gut wiederzugeben, man muß sie bloß träu„men [32]);" welches sinnige Wort eben nur sagen will, daß nicht der Verstand, sondern einzig die künstlerische Fantasie dabei thätig sein solle. Dieses wäre denn in allgemeinstem Umriß die ästhetische Darstellung aller Bilderdichtung überhaupt; nicht jede poetische Idee ist, wie wir in den mannigfachen Gegensätzen der Malerei und Dichtkunst deutlich erkannt haben, pittoresk: jedes Gemälde aber soll, in so fern es freie Schöpfung ist, erscheinen als ein eigentliches Farbengedicht.

Werfen wir, nach diesem Allgemeinen über das Poetische in der Malerei, nunmehr unsere Blicke auf die verschiedenen darin vorkommenden Dichtungsgattungen, so zeigt auch hier, in Beziehung auf die eigentliche Poesie, sich wiederum eine vielfache Verschiedenheit. Der Maler hat, wie oben schon bemerkt ward, stets nur einen Mo-

31) Vergl. hier Raphaels eigene Worte Th. I. S. 80 d. W.
32) a. a. O. S. 129.

ment der Darstellung, und daher ist dieser nothwendig entweder nur lyrisch oder dramatisch; das eigentlich Epische vermag auch selbst durch eine geregelte Folge von Bildern die Malerei, weil ihr die hier stets nöthigen Verbindungen mangeln, immer nur höchst unvollkommen wieder zu geben. Die Möglichkeit didaktischer Wirkungen der Bildwerke haben wir in der vorigen Abhandlung bereits dargethan durch ein treffendes Beispiel; und wenn man die satyrischen Darstellungen, z. B. eines Hogarth, so wie auch noch die erläuternden Zeichnungen und Kupfer der Naturgeschichten, Reisebeschreibungen u. s. w. schicklich hierher rechnet: so kann man allenfalls wohl reden von einer, wenn auch untergeordneten Gattung, belehrender Malerei. Am Einfachsten und Schicklichsten wird das Poetische dieser Kunst gesondert, wenn man dieselbe eintheilt in Historien-Malerei oder richtiger dramatische Malerei, als Darstellung einer Handlung [33]), mit ihren wesentlichsten Untergattungen des Heiligen und Profanen; und in Charakter-Malerei, wohin das Portrait, als wirkliches Kunstwerk, und im weiteren Sinne sogar die eigentliche Landschaftsdichtung gehören, die ja ebenfalls irgend einen bestimmten ästhetischen Natur-Charakter deutlich ausdrücken soll: die sogenannten Genre-Bilder machen, theils dem Charakterischen, theils dem Dramatischen angehörend, gleichsam einen verbindenden Uebergang beider Hauptgattungen der Malerei. Da zu diesen letzten auch die lächerlichen Bambocciaden gehören, so kommen wir hier natürlich auf die malerische Darstellung des Komischen, von dem ein bekannter Forscher in diesem Felde sagt: „sichtliche Darstellungen in Statuen, in Bild„werk und Gemälden haben auch ihr komisches Gebiet, „aber sie wirken in der Einzelnheit leicht zu sinnlich (nicht „geistig genug), und in der Zusammensetzung nicht sinnlich

33) Das Wort δρᾶμα bezeichnet bekanntlich jede That oder Handlung überhaupt, auch ohne den Begriff des Theatralischen. d. V.

„genug, weil die Phantaſie durch längere Betrachtung (durch „Erwägung des Vorhergehenden) ſich erſt in den komiſchen „Moment verſetzen muß, und durch dieſe größere Thätig„keit leicht das Unwillkührliche des lächerlichen Eindrucks „verloren geht[34])." Ungeachtet dieſer mehrfachen Beſchränkung iſt indeſſen das Gebiet der komiſchen Malerei doch immer noch weit genug; zu deren hauptſächlichſten Aufgaben gehört die alſo aufgefaßte Darſtellung der thieriſch ſinnlichen Natur in bäuriſcher Luſt, fauler Behaglichkeit, Eßgier, Trunk u. ſ. w.[35]). Es kann aber der Maler, in ſo fern hier die Energie des komiſchen Gedankens ihm in der artiſtiſchen Compoſition, hinſichtlich der Anordnung und Gruppirung, manche Licenzen verſtattet, ſich auch an complicirtere Ideen wagen; wie erinnern hier zum Beiſpiel an Chodowiecki's „verſchiedene Schauer des Schönen," auf welchem Bildwerke, von dem fühllos nach der Venus-Statue hinſchauenden Tropf bis zum geckenhaften Enthuſiaſten, alle möglichen komiſchen Charaktere dargeſtellt ſind[36]). Unſere früher gegebenen pantomimiſchen Dichtungen ſollen im Allgemeinen lehren, wie einer dramatiſchen Situation eine möglichſt reiche Zahl plaſtiſcher, ohne das erläuternde Wort verſtändlicher Momente abzugewinnen ſei[37]), und da auch ein großes dem Gebiet des Komiſchen angehörendes Spiel unter denſelben befindlich iſt: ſo wird der denkende Maler ſich daraus noch manche nähere Beſtimmungen entnehmen können für ähnliche Darſtellungen ſeiner Kunſt. Die Caricatur gehört, zum Theil wenigſtens, auch noch hierher[38]); ſie kann, in ſo fern die dargeſtellte De-

34) Steph. Schütz Vers. einer Theor. d. Komiſchen S. 129.

35) Dieſe Seite der Komiſchen bearbeitete auch die alte Bildnerei in gewiſſen Darſtellungen der Silene, Satyrn und Faune; die neuere Sculptur hat keine ihr weſentlich zugehörige Sphäre des Lächerlichen mehr. d. V.

36) Vergl. über dieſen Meiſter Th. I. S. 241.

37) S. Abhandl. VII.

38) S. darüber Th. I. S. 35.

formität des Körperlichen nur entschieden als ein Ausdruck geistiger Verkürzelung erscheint, von großer Bedeutung sein: das eigenthümlich Lächerliche einer Leidenschaft oder Begier, eines Standes oder einer Volkssitte vermag dadurch zum Ausdruck zu gelangen mit trefflichster komischer Wirkung. In diesem tieferen poetischen Sinne hat Leonardo da Vinci seine bekannten Caricaturen gezeichnet; man sieht in denselben nicht mehr einen einzelnen Zänkischen, Prahler, dummen Tölpel u. s. w., es sind vielmehr allgemeine Bilder, welche jedesmal die ganze Gattung bezeichnen auf eine höchst komische Weise. Die andere Art der Caricatur, gewöhnlich die schreckliche genannt, schließt jene grausigen Zerrbilder in sich, wodurch der Höllen-Breugel, Callot und Andere sich berühmt gemacht haben; es gehören diese Bildungen in die Mährchenwelt der Malerei, wohin wir auch früher schon die fantastische Arabeske oder Grotteske schicklich gezählt haben. — Nach der reinen Aeußerlichkeit des Orts endlich unterscheidet man noch besonders Wandgemälde, Altarbilder, Deckenstücke u. s. w.; diese letzten sind entweder so gemalt, daß das Bildwerk nur wie oben angefügt erscheint, oder daß die Figuren mittelst einer geschickten Verkürzung wirklich über dem Haupte des Schauers zu schweben scheinen, wie zum Beispiel in Correggio's unvergleichlichen Kuppeln des Domes und der St. Johanniskirche zu Parma. Es ist räthselhaft, wie der geistreiche Mengs, indem er diese Werke theilweise für die schönsten ihrer Gattung erklärt[39]), den bloß wie angeheftet dargestellten Plafondbildern, ungeachtet ihrer Unnatur, und ihres jederzeit im Lichte fehlerhaften und für die Anschauung höchst lästigen Gesichtspunktes, den Vorzug giebt; beinahe noch unbegreiflicher aber erscheint es, wie so viele Neuere

39) „Die Kuppel der Cathedral-Kirche zu Parma, worin „Correggio die Erhöhung der Maria vorstellte, ist die schön„ste unter allen Kuppeln, die vor und nach ihm gemalt „worden sind.“ Mengs a. a. O. S. 134.

immer noch, ohne alles eigene Urtheil, diese geschmackloseste Auffassung in schaaler Nachbetung anpreisen oder gar wirklich darstellen. Die heutige architektonische Verzierung liebt indessen die größeren Plafondgemälde nicht sonderlich mehr; wenn aber dieselben noch wiederum an hohen Decken und Kuppeln gebildet werden sollen: so können fortan weder Berge noch Felsen oder Flüsse [40], sondern nur luftige Wolkenpartieen mit schwebenden Figuren, wie etwa die olympischen Bewohner, geflügelten Genien u. s. w., hier noch ein schicklicher Vorwurf sein. Die Idee wird also in diesem Fall durch den Ort bedingt, daher mußte diese äußere Relation, deren ästhetische Wichtigkeit überhaupt wir früher bereits näher betrachtet haben, wenigstens hier noch einmal berührt werden. Die Eintheilung der Bilder nach der mehrfachen technischen Behandlung der Farben, mit Wasser, Oel, u. s. w., ist an dieser Stelle außerwesentlich; und so gehen wir denn, nach diesem Allgemeinen über die verschiedenen Gattungen der Malerei, nunmehr weiter zu deren näherer Betrachtung im Besonderen. Mengs macht mit allem Rechte es zu einer Grundbedingung, daß jedes Gemälde Herz und Geist des Schauers anziehen, und in eine bestimmte vom Künstler beabsichtigte Stimmung versetzen solle [41]; wir wollen nunmehr sehen, wie dieser über die Bewunderung des bloß Artistischen weit hinausgehenden Forderung überall genügt werden könne, und wie also die dazu unerläßliche poetische Grundidee sich, ihrer vorhin betrachteten Wesenheit nach, näher gestalte in den angeführten einzelnen Formen der Kunst.

Die Bildungen aus der heiligen Geschichte nun machen in der speciellen Beschauung der hier in Rede stehenden ästhetischen Leistungen nothwendig den Anfang. Wir

40) Wie z. B. in den Deckungstücken eines Pietro da Cortona, Le Brun u. a. m.

41) a. a. O. S. 14. 31.

haben die Malerei bereits in der vorigen Abhandlung ausführlich betrachtet in ihrer innigsten Beziehung zur christlichen Religion; zugleich aber haben wir auch gezeigt, daß die heilige Periode dieser Kunst eigentlich vorüber sei, und eben so wenig wiederkehren könne in ihrem früheren Glanze, als in der Sculptur die Kunstblüthe hellenischer Götterbildungen: beide Künste erreichten ihre Höhe nicht etwa durch ästhetischen, sondern durch religiösen Sinn; und sie mußten von ihrem erhabensten Gipfel herabsinken, so wie die vergeistigte Menschheit über die Erhebung zum Göttlichen durch sinnliche Kunstanschauung hinaus war. Nicht majestätische Tempelkuppeln; keine bischöflichen Palaste; keine Kirchen, Kapellen und Refectorien überreicher Klöster; keine zahllosen Altarblätter beschäftigen mehr, gleichsam als höchstes Lebensbedürfniß, Tausende von kunstgeschickten Händen; nimmer warten fortan ganze Städte ungeduldig auf die Vollendung der heiligen Bildwerke, um sie in feierlichster Procession zu den Tempeln zu tragen. Wenn heut zu Tage ein religiöser und kunstliebender Fürst, oder etwa eine gleich gesinnte Gemeinde, hier und da einmal einen Altar mit einem Bildwerke zieren, so verwechsle man diese an sich löbliche Sitte ja nicht mit jener Zeit religiöser Begeisterung für die Kunst; der Sinn, welcher jetzt die Kirchen mit Gemälden ziert ist ein ganz anderer, als der von damals, wo in den christlichen Tempeln die Kunst prangte voll erhabenster heiliger Weihung. Aus den hier waltenden tieferen Gründen vermögen denn auch jetzt natürlich die Künstler selten nur etwas wahrhaft Ausgezeichnetes, nie aber vielleicht mehr Raphaelisches zu liefern in dieser Gattung der Malerei, deren Gebiet noch überdies sich in neuerer Zeit nothwendig mannigfach beschränkt hat.

Gott der Vater nun gleich zunächst ist, wie wir früher schon gezeigt haben, schlechterdings kein Gegenstand mehr für die Malerei[42]); auch die vollendetste Darstellung muß

42) Die grossartigsten Bildungen dieser Art sind von

hier stets das Gefühl der Schauer beleidigen: allegorisch nur wird allenfalls die Nähe des Ewigen noch angedeutet durch eine lichtem Gewölk entragende Hand [43]), durch ein liebendes Sonnenauge, oder durch einen vom Himmel hernieder leuchtenden Strahl.

Die Christusbildungen lassen, ihrer Idee nach, sich im Allgemeinen füglich unter fünf Gesichtspunkten auffassen, deren Verschiedenheit für die malerische Darstellung allezeit von Wichtigkeit ist. Der Heiland erscheint nämlich einmal durchaus als Mensch; er hat seine Gottheit unter der sterblichen Hülle so weit verborgen, als es nöthig ist, auf daß, wie ein alter Schriftsteller sich ausdrückt, die Blicke der Sterblichen nicht erblinden von dem himmlischen Glanz [44]): also sehen wir ihn rein menschlich auf Erden wandeln, und lehren, und endlich dulden im hohen Mysterium der Kreuzigung. Wir erblicken aber auch den Erlöser, wie er vor der erstaunten Menge seine überirdische Natur hervorstrahlen läßt in sichtlichen Wundern: hierher gehören die Speisungen Tausender mit Wenigem, die Heilung des Besessenen, die Erweckung des Lazarus u. s. w. Ferner aber erscheint der Gott selbst, völlig unverhüllt, in der menschlichen Gestalt; wohin zunächst die ältesten mehr allegorischen Bildungen zu zählen sind, die z. B. den Weltheiland darstellen, wie er mit unsterblicher Schönheit übergossen, ruhig dasitzt, indem zu seinen nackten Füßen Löwen und Schlangen und Drachen sich schmeichelnd winden [45]): ferner aber gehören ganz vornehmlich hierher die

---

Michael Angelo und Raphael. Einige älteste Darstellungen des Höchsten zeigen denselben in der Gestalt eines Mannes von etwa dreissig Jahren, ohne Bart, mit nackten Füssen, reich bekleidet mit Purpur und Gold, und mit einem Scepter in der Hand. S. Croze-Magnan, peint. moderne I. c. p. 18.

43) Wahrscheinlich nach Jeremias I. 9. XXVII. 5. Ezech. II. 9. etc.

44) Gregor. Nyssen. in Cant. Cant., Hom. IV. p. 522.

45) v. Gori Thesaur. vet. diptych. T. III. t. 4. p. 25.

erhabenen Momente, wo nach der Auferstehung der Gott selbst in Christo deutlich sichtbar ist, namentlich die Transfiguration und die Himmelfahrt. Rein allegorisch waren, wie in der vorigen Abhandlung bereits erwähnt ward, die ältesten Bildungen des Heilands. Da war er das blendend weiße, geduldige Lamm, welches den Fuß eines Kreuzes benetzte mit seinem schuldlosen Blute [46]); es war der strahlende Phönix, welcher, nachdem er den Geist der Finsterniß glücklich bekämpft hatte, entweder ausruht auf dem Gipfel einer Palme, dem Embleme des Sieges, oder triumphirend sich aufschwingt zum reinen Lichte des Aethers [47]). Aber auch nachdem die Darstellungen des Heilands übergegangen waren zur menschlichen Gestalt, so blieben sie dennoch Anfangs häufig symbolisch, und waren in dieser vierten Form der Auffassung bisweilen höchst sinnreich. Da erschien Christus als ein neuer Orpheus, dessen zauberischen Tönen die wilden Thiere horchen mit dem Ausdruck höchster Freudigkeit [48]); es war ein neuer Daniel, gänzlich unbekleidet unter die Löwen geworfen, deren Wildheit, den Menschen zum Hohn, der Anblick seiner Lieblichkeit zähmte [49]); es war der gute Hirt, der das verirrte Schaaf auf seinen Schultern trägt [50]); es war ein neuer Jonas, verschlungen vom Unthier, um nach dreien Tagen wieder hervor zu kommen zum strahlenden Licht [51]). Schwieriger

---

509. — Boldetti, osserv. sopra i cimeteri de SS. Mart. lib. I. c. 89. Tav. II. Fig. 2. p. 192.

46) S. über die Vorstellung des Lammes die Abhandl. des P. Bernardin Vestrino. Sagg. di Dissert. dell' Acad. Etrusc. di Cortona T. VI. Diss. 7. p. 155.

47) v. Arringhi Rom. subterr. T. I. p. 295. — Casali de vet. sacr. Christ. rit. T. I. c. 1. p. 5. — Ciampini vet. monim. c. VII. tab. 16. c. XXV. tab. 47.

48) Euseb. Laud. Constant. lib. XIII. c. 15. — Fed. Borrom. de pict. sacr. lib. II. c. 2.

49) Ciampini de sacr. aedif. tab. III. p. 14.

50) Tertull. de pudicitia c. 7. 10.

51) Arringhi l. c. T. I. p. 533. T. II. p. 105. 115. 189. 199.

endlich als diese Allegorien, und als alle jene zuvor betrachteten Momente heiliger Handlung, erscheint jedoch das einfache Abbild Christi, weil wir hier dessen großes irdisches Wirken und Dulden, mit seiner himmlischen Abkunft vereinigt, erblicken wollen in einem göttlichen Charakter-Ideal. Viele solcher ältesten Darstellungen desselben waren daher, einer schönen Sage nach, auch nicht von Menschenhand geformt; Engel und selige Geister, die den Weltheiland am Throne Gottes selbst gesehen, waren deren Urheber [52]). Manches andere Interessante und wenig Bekannte der Art wäre, da Fiorillo der vorgehend angeführten ältesten Bildungen des Heilandes gar nicht gedenkt [53]), hier noch beizubringen; jedoch müssen wir uns dasselbe versparen für einen schicklicheren Ort. Die Bemerkung nur können wir an dieser Stelle nicht füglich auslassen, daß die heilige Malerei, ganz eben so wie einst die älteste Sculptur, nur mühvoll sich nach und nach zu ihrer Vollendung emporarbeiten mußte aus dem größten hieratischen Zwang; die früheſten christlichen Maler waren als eigentliche Handwerker gezwungen, sich in der Art der Darstellungen sowohl, wie in der Composition und Anordnung überhaupt, genau nach alten Traditionen, oder nach den sehr bestimmten Vorschriften der Geistlichkeit zu richten [54]). Da es nun aber, ungeachtet der vielen späteren Sagen von den heiligen Bildern des Lucas, ausgemacht erschien, daß durchaus weder

---

52) Daher nannte man diese Bilder *Αχειροποίητα*. v. Gretser. de imag. non manu factis.

53) Derselbe ist jedoch nachzulesen über die dem heil. Lucas zugeschriebene Bilder; Gesch. d. z. K. Th. I. S. 43—53.

54) *Οὐ ζωγράφων ἐφεύρεσις ἡ τῶν εἰκόνων ποίησις, ἀλλὰ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία καὶ παράδοσις . . . μενούσης αὐτῶν (πατέρων) ἡ ἐπίνοια καὶ ἡ παράδοσις, καὶ οὐ τοῦ ζωγράφου.* Concil. Nic. II. act. VI., tom. IV. (Act. concil. ed. 1714.)

ein authentiſches Abbild des Heilands noch der Maria ſich erhalten hatte[55]): ſo erhob ſich alsbald unter den Vätern der Kirche ein für die älteſte Kunſt ſehr wichtiger Streit, ob nehmlich Chriſtus ſchön oder häßlich geweſen wäre. Das Letzte behaupteten mit großem Eifer der heilige Baſilius[56]), Juſtinus[57]), Cyrillus[58]) und Andere; auch Tertullian ſchon ſagt vom Heilande: wenn er in den Augen der Menſchen häßlich geweſen, wenn ſeine Züge grob und gemein waren, dann erkenne ich meinen Gott in ihm[59]). Celſus dagegen ſchrie: wenn er nicht ſchön war, ſo war er auch nicht Gott[60])! Der heilige Auguſtin ſagt, daß Chriſtus ſchön geweſen ſei im Schooße der Mutter, in der Umarmung der Eltern, ſchön am Kreuze, ſchön im Grabe[61]). Erſt im zwölften Jahrhundert ſchlichtete endlich der heilige Bernhard einigermaaßen den langen Zwiſt, indem er notoriſch ausſprach, daß die körperliche Schönheit Chriſti die der Engel bei Weitem noch übertreffe, und daß ſie die Freude und Bewunderung der himmliſchen Weſen außmache[62]). Der Pater Vavaſſor, welcher um die Mitte des funfzehnten

55) Fiorillo hat die folgende wichtige Stelle in ſeinen Unterſuchungen über die Lucasbilder nicht: „nam et ipsius Dominicae facies carnis, innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quae tamen una erat, quaecunque erat . . . . . neque enim novimus faciem Virginis Mariae . . . . . Nec novimus omnino, nec credimus." S. August. de Trinit., cap. IV. et VIII. T. III. p. 869. 870. — Daſſelbe ſagt auch S. Irén. contr. haeres. l. I. c. 25.

56) in Psalm XLIV. c. 4. et 5. T. I. p. 162. 163.

57) Dialog. cum Typhone cap. 85. 88. 100.

58) S. Cyrill. Alex. de nudat. Noë lib. II. c. 43.

59) Si inglorius, si ignobilis, si inhonorabilis, meus erit Christus: talis enim habitu annuntiabatur. Tertull. adv. Marcian. lib. III. c. 17. — Nec humanae honestatis fuit corpus ejus. Tertull. de carn. Christ. c. 9.

60) Cels. apud Origen. contr. Cels. lib. IV. c 75.

61) in Psalm. XLIV. T. IV. part. I. p. 382. Epist. CCV., alias CXLVI., T. II. p. 768.

62) S. Bern. serm. II. domin. prim. post octav. Epiph. T. I. p. 807; id. serm. I. in fest. omn. Sanct. T. I. p. 1023.

Jahrhunderts ein besonderes Werk schrieb über die Gestalt Christi, bemerkt, daß zu seiner Zeit die Männer den Heiland häßlich, die Frauen aber ihn schön gewollt hätten[63]); und wahrscheinlich werden dann die beiden Geschlechter der umgekehrten Meinung gewesen sein in Hinsicht der Maria, über deren Schönheit der Streit, hier beiläufig zu erwähnen, nicht geringer gewesen ist. Die alten Kirchenväter wagten es niemals, unmittelbar die Schönheit der heiligen Jungfrau zu behaupten; der heilige Ambrosius indessen charakterisirt die Maria sehr trefflich, indem er sagt, daß ihre Gesichtszüge ein klarer Ausdruck seien der Reinheit ihres Herzens[64]). Du bist schön, meine Freundin, so ruft in gleichem Sinne ein anderer Heiliger, schön wie die Tugend[65]). Dieser Zwist über die Schönheit des Heilands und der Madonna, wie zugleich auch über deren verschiedene Auffassung und Gestaltung in der Kunst, war übrigens in den frühesten Zeiten von mehr, als etwa von bloßer ästhetischer Wichtigkeit; denn er stand mit der Verbreitung der göttlichen Lehre in nahem Zusammenhang. Die Diener des Jupiter spotteten, im Hinblick auf ihre hohen Götterideale, gern aller christlichen, ihren Sinnen weniger schmeichelnden Bildungen; besonders war ihnen, und selbst auch anderen Heiden, die Idee eines unschönen, gegeisselten und gekreuzigten Gottes dergestalt ein Gegenstand des Hohnes, und ein Anstoß zur Annahme des Christenthums, daß man vor Ende des siebenten Jahrhunderts solche Darstellungen nur selten öffentlich auszustellen wagte in den Tempeln[66]). Die heiligen Gemälde mußten aber — etwa wie noch jetzt hin und wieder die von den Missionaren an-

63) de forma Christi p. 317. Lutet. Paris. 1449.

64) Ut ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis, figura probitatis. Bona quippe domus in ipso vestibulo debet agnosci. S. Ambr. de virg. lib. II. c. 2. p. 164.

65) S. Gregor. Nyssen. l. c. p. 520.

66) Casali l. c. p. 8.

geordneten religiösen Pantomimen [67]) — bisweilen auch förmlich dazu dienen, der Lehre des Heils und der Gnade näheren Eingang zu verschaffen, wobei denn natürlich die höhere Schönheit ihnen nur förderſam war: als der heilige Auguſtin zur Bekehrung der Heiden nach England geſandt wurde, ſo erſchien er vor dem Könige Ethelbert mit dem Kreuze und mit einem ſchön gemalten Bildniſſe des Erlöſers [68]). Nachdem nun dieſer Fürſt den neuen Glauben in ſeinem Lande zu predigen erlaubt hatte, da erhielt Auguſtin von Gregor dem Großen eine Weiſung, die Götzenbilder wegzunehmen von den heidniſchen Altären, dieſe aber nicht zu zerſtören, ſondern ſie vielmehr, damit das Volk um ſo eher an die gewohnten Orte zur Andacht käme, zum chriſtlichen Dienſte zu weihen und einzurichten [69]); und wenn man nun auch anderweitig ähnlicher Maaßregeln, ſo wie nicht minder der Gemälde [70]), vielfach ſich bedient hat zur Verbreitung des Chriſtenthums: ſo mag daſſelbe wohl in jener Periode des erſten Ueberganges ſehr häufig nicht viel mehr geweſen ſein, als ein bloßer äußerer Bilderdienſt, gegen welchen denn die ſpäteren Ikonoklaſten nicht mit Unrecht lostobten. Sehr frühe ſchon erhoben bereits mehrere Stimmen ſich gegen alle plaſtiſche Darſtellung überhaupt; der heftige Tertullian nennt die Bildnerei und Malerei Künſte des Teufels, und ſagt von einem Zeitgenoſſen, daß er unter vielen Gebrechen auch das Laſter des Malens an ſich gehabt habe [71]); ein anderer chriſtlicher Schriftſteller aber ſetzt die bildenden Künſtler gar in eine Claſſe mit den Räubern, weil ſie der Natur Geſchöpfe abzuſtehlen

67) S. Th. I. S. 149.

68) Beda Hist. Angl. Lib. I. c. 25.

69) Gregor. magn. epist. lib. IX. ep. 71. Beda l. c. cap. 30.

70) Gregor z. B. gedenkt in ſeinen Briefen noch mehrfach der erbaulichen heiligen Bilder; epist. lib. VII. ep. 3. 5. 58. etc.

71) Tert. de idolis cap. 3. — contr. Hermogen. cap. 1.

len ſich bemühen, deren Erſchaffung — wie auch die Muhamedaner zu höchſtem Nachtheil aller Kunſt heute noch meinen — nur Gott allein gehört [72]). Zu Anfang des achten Jahrhunderts indeſſen begannen erſt die größeren, aller chriſtlichen Plaſtik ein gleiches Verderben drohenden Unruhen der Bilderſtürmer, welche, nachdem ſie damals lange genug gewährt hatten, zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts ſich gleichſam in Florenz noch einmal wieder erneuerten durch dem bekannten Schwärmer Savonarola. Dieſer predigte beſonders gegen die lüſterne Nacktheit an Statuen und Gemälden, und verbrannte zu verſchiedenen Malen eine große Anzahl der trefflichſten Kunſtwerke auf öffentlichem Markte; ja ſeine fanatiſche Beredſamkeit veranlaßte ſelbſt viele Künſtler, ihre Gebilde als ſündhaft den Flammen zu opfern [73]). Alle ſolche Verfolgungen der Kunſt waren indeſſen fruchtlos; die Malerei blieb in jenen Zeitaltern nothwendig auf das Innigſte verwebt mit dem chriſtlichen Sinn, und erreichte eben in ſolcher heiligen Weihung nur den Gipfel ihrer Vollendung mit Raphael und ſeinen Zeitgenoſſen. Wir haben jene hiſtoriſchen Seitenblicke hier nur eingeſtreut, um auf das nahe Verhältniß zwiſchen der Kirche und der Kunſt beſtimmter hinzuführen, und dadurch unſere frühere Behauptung mehr noch zu begründen, daß jene himmliſchen Madonnen und Chriſtusbildungen nicht hervorgebracht worden ſind durch äſthetiſche, ſondern durch wahrhafte religiöſe Begeiſterung. Wenn nun aber dieſe in unſeren Zeiten für alle Bildwerke meiſtens ganz und gar erloſchen iſt; wenn die ächt chriſtliche Frömmigkeit ſich in keiner der ſinnlichen Kunſtformen mehr ausdrücken mag: ſo geht daraus eben zur höchſten Evidenz hervor, daß die Künſtler jetzt, gegen die Meiſter der Vorwelt, nur ſelten noch etwas wahrhaft Erhebliches zu

72) Clemens Alexandr. stromat. lib. VI. p. 687. ed. Lut. Paris.

73) Fiorillo. Th. I. S. 341.

leisten vermögen in solchen heiligen Gemälden, und daß namentlich die erhabenste Bildung des Weltheilands kaum mehr gestaltet werden könne zu einiger Befriedigung des, wahrhaft innerlich gewordenen, religiösen Sinnes. Die große Mehrheit der neueren Maler sollte also, wenn sie dieses recht bedächte, ihre Hand nicht an dergleichen Darstellungen legen, und dieselbe nur dem seltenen, höherer Weihung vollen Meister überlassen. Dieser aber wird fortan niemals den bethlehemitischen Kindermord oder die Beschneidung Christi, nicht Geißelung und Kreuzigung und Abnahme vom Kreuz, weder die Anbetung der Könige, noch die Erscheinung des Sternes bei den Weisen, mehr zu seinem Vorwurfe wählen. Christus im Glanze seiner Göttlichkeit, und namentlich in der Himmelfahrt, ist jetzt nur noch, neu geschaffen, eine entsprechende Kunstzier der geweiheten Altäre. Jede frühere Verheißung ist ja so glänzend erfüllt; die göttliche Sendung des Erlösers hat nach beinahe zweitausend Jahren mächtig sich bewährt: über den Erdkreis ist dessen Lehre gezogen, in den fünf Erdtheilen wird sie gepredigt mit beseligendem Erfolg. Viele, viele Millionen leben und haben sicher und ruhig gelebt in der Religion der Liebe und Duldung; wer deren reinen Geist erfaßt und treu bewahrt, der ist unbezweifelt glücklich für diese, wie für jene Welt. Solcher Idee der Erfüllung nun würde jetzt etwa das folgende große Bild entsprechen: „Christus segnet die Erde;" über deren erleuchteten Kugel schwebte nehmlich hoch in lichten Gewölken, vielleicht von Schaaren der himmlischen Bewohner umgeben, segnend der Weltheiland. Gern würden wir die verschiedene ästhetische Composition dieses erhabenen Gegenstandes, wie bei jener Betenden, so auch hier wiederum bestimmter vorzeichnen, wenn der Raum es gestattete: so viel nur bemerken wir indessen, daß dieselbe wohl durchdacht ist, und daß überhaupt diese, so wie die noch folgenden malerischen Aufgaben nicht etwa nur poetisch, sondern zugleich auch jederzeit wahrhaft pittoresk sind.

Die Madonna haben wir in der vorigen Abhandlung bereits erkannt als den schönsten Gegenstand der christlichen Malerei; der neueren oder romantischen Kunst ging hiermit ein ganz anderes lichtes Ideal auf, welches die Alten, ohne bestimmteren Begriff einer durch höchste Reinheit und Unschuld verklärten Menschenseele, nicht kannten. Die genauere ästhetische Bedeutung dieser hohen Kunstbildung haben wir früherhin bereits gegeben; zarteste Jungfräulichkeit, reinste Liebe, Demuth und Frömmigkeit, Innigkeit und stille Sehnsucht zum Ewigen vereinen hier sich zu einer wahrhaft himmlischen Schönheit. Das wahre Wesen des Knaben auf ihrem Schoeße ist Darstellung des Mensch gewordenen Gottes im schlummernden Keime. Eine gewisse Majestät soll daher auch vom Kinde Jesus sich niemals entfernen, jedoch darf hier das Göttliche eben so wenig rein für sich erscheinen, als das bloß Menschliche. Auf der einen Seite zu weit zu gehen ist dabei eben so gefährlich, als von der anderen: das Rechte setzt in solchen gleichsam übersinnlichen Darstellungen stets lichtere Anschauung voraus; ungeweihete Hände, so müssen wir wiederholen, sollten also davon bleiben, sollten diese höchsten Bildungen nicht so frevelhaft entwürdigen [74]). — Mehrere Kirchenväter sagen, daß die Engel zuerst den neu geborenen Messias als solchen erkannt und angebetet haben, und so möchten wir, durch einen berufenen Künstler, wohl einmal in einem großen Bilde die Madonna dargestellt sehen, wie sie, einen Augenblick von der Menschennatur überwältigt, oder auch von höherer Macht bewegt, neben der Wiege des Kindes leicht entschlummert ist, während Engel von oben hernieder schweben, und dem gleichsam noch im Keime verschleierten Gotte in mannigfacher Weise Ehrfurcht und Huldigung darbringen. Joseph, der irdische Gemahl der Maria, der auf vielen heiligen Bildwerken so höchst unge-

74) Vergl. Th. I. S. 29.

legen mit erscheint, würde natürlich auch sehr überflüssig sein in dieser ächt religiös-poetischen Schöpfung.

Die Engel sind, als Boten und Diener Gottes zur Beförderung seiner erhabenen Zwecke, von höchster poetischer Bedeutsamkeit, und in ihrer urbildlichen himmlischen Schönheit erscheint ihre Darstellung zugleich als eine der schönsten Aufgaben der christlichen Kunst. Den ganzen Umfang ihrer hohen Bestimmung und ihrer Classification nach den verschiedenen Liebesämtern, berichtet Dionysius, Areopagita, in der ihm gewöhnlich zugeschriebenen „himmlischen Hierarchie," am Weitläuftigsten; schon die jüdische Theologie unterschied hier die flammenden Seraphim, oder die obersten Engel am Throne Gottes, und die Cherubim des zweiten Chores. Das Genauere ihrer Körperlichkeit hat zu manchem Streite Anlaß gegeben; der biblische Ausdruck Cherubim heißt so viel als „wie Jünglinge," wonach Einige ihnen eine männliche Natur zuschreiben, während Andere sie als geschlechtslos betrachten, was denn auch im Ganzen mehr übereinkommt mit der späteren kirchlichen Festsetzung, die Engel als Geister zu denken mit einem ätherischen Leib [75]). Dieses war indessen wohl im Allgemeinen schon die frühere Idee, nach welcher sie denn von Anfang her eine so schöne Aufgabe werden konnten für die christliche Kunst. Im vierten Jahrhundert wurden, einer genauen Nachricht zu Folge, diese himmlischen Bewohner als jung und schön angegeben, zu der menschlichen Gestalt kam nur stets noch ein lichtes, gewöhnlich ausgebreitetes Flügelpaar. An den Füßen trugen sie zum Theil Cothurne, oder diese allein waren auch ganz unbedeckt; im Uebrigen aber erschienen sie gänzlich bekleidet. Ein lang

75) Also bestimmte es im Jahre 787 die zu Nicäa gehaltene Synode; die Lateran-Synode von 1215 spricht dagegen den Engeln Unkörperlichkeit zu: die plastische Kunst hat sich dadurch indessen die fernere Darstellung eines ihrer schönsten Vorwürfe nicht nehmen lassen. d. V.

und weit herabwallendes Gewand umgab sie, entweder ganz weiß, oder auch mit einem blauen Ueberwurfe[76]): der Gebrauch, sie nackt, oder in einer nur ganz leichten fliegenden Umhüllung darzustellen, ist späteren Ursprungs. Auch war die Gestaltung derselben als Kinder, wahrscheinlich den geflügelten Amoretten und Genien der Alten nachgebildet, in früheren Zeiten ungewöhnlich; man theilte ihnen am liebsten etwa den schönsten Blüthenmoment des Jünglingsalters zu, was denn auch ungleich mehr mit ihrer Bestimmung übereinkommt. Gabriel ist seinem Namen nach der Mann, der Held und Streiter Gottes, auf dessen Geheiß er, den der Talmud den Fürsten des Feuers, den Todesengel nennt, jenen hoch heiligen Tempel zu Jerusalem nach jüdischer Sage eher noch anzündete, als die Krieger Nebucadnezars es thaten: es ist aber auch zugleich jener sanfte Bote himmlischer Gnaden, der dem Zacharias und auch der Maria die Geburt des Johannes und des Heilands verkündete. Raphael aber ist seiner Etymologie nach „das Heil von Gott," so wie Michael, das heißt „wer ist wie Gott?" erscheint als der erste Verkünder der göttlichen Größe und Herrlichkeit. Andere der sieben Erzengel und der übrigen himmlischen Schaaren kommen in der heiligen Schrift nicht namentlich, und überhaupt nicht näher charakteristisch bezeichnet vor: spätere Schriftsteller und besonders Dichter, wie Milton und Klopstock, geben indessen vielen Anderen derselben zugleich mit dem Namen noch eine bestimmtere poetische Bedeutung. Die Kunst nun stellt die Engel entweder dar in Momenten biblischer Handlung, wie in jenen Verkündigungen, am Grabe Christi u. s. w.; oder dieselben erscheinen auch selbstständig für sich, z. B. in musicirenden Gruppen: ja sogar einzeln, gleichsam als Portrait aufgefaßt, sind sie noch allezeit ächt malerisch-poetische Vorwürfe. Eine der vortrefflichsten Auffassungen sol-

76) S. Gregor. Nazianz. orat. XXIII. et XXV.

cher Art haben wir unlängst gesehen[77]). „Klopfet an, so wird Euch aufgethan!“ also spricht der Heiland; und in diesem Sinne hat hier ein schöner milder Engel die glänzenden Himmelspforten geöffnet, und ladet freundlich, anzuklopfen und einzugehen zu all der göttlichen Herrlichkeit, die man fern im Hintergrunde erblickt durch das weite Thor. Gegenstände von solchem poetischen Reichthum sind übrigens durch Eine Weise der Darstellung niemals erschöpft; in der möglichen Verschiedenheit der Auffassung, und hier namentlich in der Gestaltung des Engels selbst, bleibt dem Meister auch nach der gegebenen Idee noch allezeit ein schönes Feld, sich als wirklicher Farbendichter zu bewähren. Eine bisher noch wenig oder gar nicht von der Malerei benutzte, aber sehr reichhaltige Idee ist die ächt christliche Darstellung der Engel, wie sie, nach des Heilandes eigener sehr bestimmten Andeutung[78]), die Sterblichen bewahren als liebende Schutzgeister. Es sei zum Beispiel auf einem großen Bilde ein schönes Kind, spielend unter den Blumen eines weiten Gartens, sanft entschlafen, da ist eine Verderben bringende Schlange nahe schon herbeigekrochen, die aber sich eben scheu wieder zurückwendet, weil ihr der holde, über die kleine Schläferin hingebeugte Schutzengel sanft schirmend seine Hand entgegen streckt. Führe ein Künstler nur unsere Idee hier als Meister aus, und es wird an Thränen der zartesten Rührung nicht fehlen vor diesem schönen Gebilde.

Die Apostel, Evangelisten, Propheten und ähnliche andere Personen der heiligen Schrift haben wir früher schon erkannt als treffliche Vorwürfe für die Malerei. Gewöhnlich werden diese kräftigen Werkzeuge des Ewigen zur Ver-

77) Von Steinbrück in Berlin, einem Schüler Wach's, der früher schon selbst überaus treffliche Engelbildungen geschaffen hat. S. darüber „meine schönen Künste in Berlin“ u. s. w. S. 68.

78) Matthäus cap. XVIII. v. 10.

breitung ſeines Reiches auf Erden einzeln für ſich dargeſtellt; und ſo ſind es, nach ihrer verſchiedenen Individualität, erhabene Charakter-Ideale, deren innerſtes Weſen überall religiöſe Begeiſterung iſt [79]). Wir möchten in dieſer Art wohl den David vollendet dargeſtellt ſehen auf einem großen Bilde, wie ſein leuchtendes Seelenauge ſo eben vertieft ſcheint im Anſchauen von Gottes Herlichkeit. Die Harfe ruht in ſeinem Arme; er hat dieſelbe eben gerührt zum Preiſe des Herrn, aber die Hand iſt ihm wie bewußtlos entſunken vor der ſeligen Fülle innerer Geſichte. Dieſe Aufgabe klingt zwar ſehr ſchwer, ſie reicht aber keineswegs über die Gränzen des maleriſch Darſtellbaren hinaus. Auch den Moſes wünſchten wir, hier ſchicklich zu erwähnen, einmal wahrhaft gelungen in einem großartigen Bilde zu erblicken, wie er ſo eben auf einſamem Gebirg die Tafel mit den heiligen Geboten von der Hand Gottes empfängt; alle die bisher geſehenen Darſtellungen dieſes erhabenen Gegenſtandes, der den uralten Bund des Ewigen mit ſeinen ſchwachen Erdenkindern ſo großartig bezeichnet, genügen uns noch bei Weitem nicht: gewiſſe poetiſche Licenzen, wozu die im Ausdruck ſtets beſchränkte Kunſt des Malers hier, gegen den genauen Buchſtaben der heiligen Urkunde [80]), ſtets gezwungen iſt, bedürfen wohl eben ſo wenig einer näheren Entſchuldigung, als etwa die dichteriſchen Freiheiten in den religiöſen Schöpfungen eines Milton und Klopſtock.

Die Märtyrer und die Wunderſagen ſpäterer chriſtlicher Legenden ſind für unſere Zeiten größtentheils keine beſonders anſprechende Gegenſtände der Malerei mehr. Sollen jene zahlreichen Opfer, die einſt ihre Ueberzeugung von der Wahrheit und Göttlichkeit des Chriſtenthums durch ihr

79) Michael Angelo's Propheten und Sybillen der Sixtiniſchen Capelle ſind hier zu erwähnen als wahrhaft genialiſche Schöpfungen, welche zu den erhabenſten Gebilden alter und neuer Kunſt gehören.

80) S. Genesis. lib. I. cap. 20.

Blut bekräftigt haben, noch dargestellt werden, so ist es nicht die körperliche Peinigung und Qual, welche hier ausgedrückt werden muß, sondern vielmehr die Hoheit der Seele vor dem gräßlichen Moment: himmlische Ruhe und freudigste Hingabe zum Märtyrertode sollen in diesen Gestalten sichtbar werden; also erwartet van Dyk's heiliger Sebastian, bereits an den Baum gebunden, mit ruhigstem Muthe die Pfeile des Todes. Die späteren Legenden müssen, wenn sie noch jetzt ein Gegenstand der bildenden Kunst sein sollen, nothwendig etwas allgemeiner Anziehendes haben; Raphael's Wunder von Bolsena könnte heute selbst kein römischer Künstler füglich mehr zum Vorwurf erwählen. Die ältere christliche Zeit ist indessen nicht arm an poetisch schönen Wundersagen, die zugleich auch malerisch schön aufzufassen und wiederzugeben sind; den Saal einer Maler-Akademie zum Beispiel würde nicht unpassend ein großes Gebilde zieren, welches den Schutzpatron dieser Kunst, den heiligen Lucas darstellt, wie er so eben mit dem Bilde der vor ihm sitzenden Maria beschäftigt ist, und wobei er so fördernde Hülfe bekommt nach Schlegels vortrefflicher Dichtung:

„Sankt Lucas legt an's Werk die Hand;
„Vor seiner Tafel unverwandt,
„Lauscht er nach alten Zügen.
„Die Kammer füllt ein klarer Schein,
„Da gaukeln Engel aus und ein
„In wunderbaren Flugen.

„Ihm dient die junge Himmelsschaar,
„Der reicht ihm sorgsam Pinsel dar,
„Der rieb die zarten Farben.
„Marien ließ zum zweitenmal
„Ein Jesuskind des Malers Wahl,
„Um die sie alle warben."

Die geschichtlichen, außer dem Gebiet des Religiösen liegenden Handlungen sind, näher nunmehr betrachtet, ein nie zu erschöpfender Quell trefflicher malerischer Bildungen. Wir haben über das Aesthetische derselben, hinsicht-

lich des zu wählenden Moments, der möglichsten Verständlichkeit für sich, so wie über die Vermeidung von Anachronismen im Costüm, Waffen, Geräth u. s. w., bereits ausführlicher geredet; und bemerken hier nur noch, daß dieser Zweig der Kunst sich, durch Darstellung wichtiger vaterländisch-historischer Scenen, am Innigsten mit dem allgemeinen Interesse der heutigen Völker vereinen kann, und daß auch wirklich die Malerei, ähnlich wie die Bildnerei, sich eben von solcher Seite recht nahe wiederum mit dem Leben zu verbinden strebt. So will, um nur eines Beispiels hier zu gedenken, die Stadt Merseburg jetzt den Saal ihres Rathhauses mit einem großen Fresco-Gemälde zieren lassen[81]), welches den unweit ihrer Mauern erfochtenen, so ewig denkwürdigen Sieg Heinrich I. darstellt über die Magyaren; und wenn nun andere Orte auch diesem Kunsttriebe folgen, und historisch Wichtiges, das in ihrem Bezirke sich ereignet, durch die Farbendichtung anschaulich und lebhaft vergegenwärtigen für die Nachwelt: so eröffnet hier der Kunst sich abermals ein weiter und bedeutsam schöner öffentlicher Wirkungskreis. Die Maler nun mögen nur bei der Lösung solcher Aufgaben niemals vergessen, daß empirische Wahrheit die Sache des Geschichtschreibers, ästhetische Wahrheit aber die Aufgabe des dichtenden Künstlers sei: wie Tasso's unsterbliches Heldengedicht keine versificirte Historie der Kreuzzüge ist, also muß auch der Maler niemals sich einzig nur an der bloß treuen Wiederholung des wirklich Geschehenen binden. Raphael und Algardi stellen Beide uns die große Scene dar, wie Attila von der Verheerung Rom's abgehalten wird durch die Beredsamkeit des Pabstes Leo I.; wenn aber neben diesem in jenen Bildungen die Apostel Petrus und Paulus erscheinen, und, als Beschützer der heiligen Stadt, dem

81) Hermann Stilke, aus der Schule von Cornelius, hat bereits den Carton dazu verfertigt. S. darüber meine schönen Künste in Berlin i. J. 1836. S. 54. u. f.

schrecklichen Hunnenkönige mit zürnender Gebehrde drohen: so haben jene Meister ihren Gegenstand hier nicht als Geschichtschreiber, wohl aber als treffliche Bilderdichter behandelt. Die Historie nun jedes Landes, und selbst fast jeder nur einigermaaßen bedeutenden Stadt, ist durchaus mehr oder weniger reich an denkwürdigen Begebenheiten, welche zugleich geeignet sind für die Farbendichtung; die Unkunde in der Geschichte verleitet indessen hier die Künstler leicht zu Mißgriffen, etwa wie im Ganzen das folgende neuerdings gemalte Bild „Friedrich I. von Brandenburg läßt, „bei einer Eroberung von Prenzlau, sich durch einen Sumpf „tragen von einem starken Mann, und als dieser dabei zu „straucheln beginnt, so spricht der Churfürst: halte dich „tapfer, du trägst nicht einen einzelnen Mann, sondern die „ganze Churmark auf deinen Schultern.“ Es ist kaum begreiflich, wie ein Künstler eine so unbedeutende und prosaische Handlung, die ihm zugleich auch nicht einmal einen nur malerisch schönen Moment bietet, für die Darstellung erwählen könne. Wollen preußische Maler löblicher Weise die Geschichte Brandenburgs zu ihrem Vorwurfe machen; wollen sie die Thaten der edlen Hohenzollerischen Fürsten durch die Kunst verherrlichen: so giebt es hier des interessanteren Stoffes genug. Unter Andern zeige uns ihr Pinsel die für die Verbreitung des Christenthums, und für die Cultur des Landes überhaupt wichtige und großartige Handlung, wie der muthige Bischof Otto von Bamberg in Stettin das dreiköpfige goldene Götzenbild des Triglav, vor den Augen der erstaunten Heiden, zerstört[82]): er zeige uns den edlen und tapferen Waldemar, wie er in der Schlacht bei Gransee sich allein gegen mehrere auf ihn eindringende mecklenburgische Reiter vertheidigt, bis Graf Burkhard von Mannsfeld zur Rettung des fürstlichen Helden heran-

82) Im Jahre 1124. S. Hartung's Brandenb. Gesch. Th. I. S. 87.

ſprengt [83]). Die Wände eines den Staatsgeſchäften geweiheten Saales könnte paſſend ein großes Fresco-Bild zieren, welches die denkwürdige und ſegensreiche Belehnung Friedrichs I. von Hohenzollern mit den Brandenburgiſchen Landen darſtellt [84]). Das Poetiſche ſolcher hiſtoriſchen Bilder liegt einmal ſchon in der großartigen und wichtigen Idee, ferner aber noch in der Erfaſſung des ſchönſten Moments und in der maleriſchen Anordnung überhaupt; deshalb alſo bedarf es bei Farbendichtungen dieſer Art nicht allezeit bedeutſamer Figuren, wie etwa jene Apoſtel bei Leo und Attila; am Wenigſten aber taugt dabei die Einmiſchung der Allegorie. Die franzöſiſche Poeterei, vornehmlich der früheren Zeit, hätte leicht in einer der obigen ähnlichen Compoſition den eben belehnten Fürſten vor den Kaiſer hingeleiten laſſen durch den Genius des Ruhmes; dazu hätte Minerva oben in den Lüften wohlgefällig gelächelt, und die Göttin des Sieges hätte allenfalls Bravo geklaſcht im Vorblick der kommenden Heldenthaten [85]). Es mögen aber auch dieſe mehr und mehr ſtets verherrlicht werden durch die edle Kunſt. Zum Beiſpiel ſtelle man den Brandenburgiſchen Churfürſten Joachim II. dar, wie er, als tapferer Führer des Reichsheeres gegen die Türken, in der Schlacht bei Peſth, umgeben von Feinden, mit dem Pferde fällt, und wie mehrere muhamedaniſche Reiter alsbald auf ihn eindringen, deren Hiebe aber ein treuer Diener des Helden mit ſeinem Schilde, und mit ſeinem Körper, ſo lange auffängt, bis andere Ritter, die Gefahr des kühnen Führers bemerkend, herbei eilen zur Rettung. Dieſes Bild

---

83) S. Näheres darüber bei Gallus, Brandenb. Gesch. T. I. S. 270.

84) Diese Handlung geschah mit grosser Feierlichkeit und Pracht auf dem Markte zu Constanz. S. Gallus a. a. O. Th. II. S. 173.

85) Man erinnere sich hier der historisch-allegorischen Compositionen in der Gallerie Luxemburg zu Paris.

d. V.

gewährt die reichste Mannigfaltigkeit in der artistischen Anordnung und Gruppirung, zeigt auf den ersten Anblick vollkommen verständlich die dargestellte Situation; und diese selbst ist ein schöner Ausdruck fürstlichen Heldenmuthes und ächter deutscher Treue. Reich an ähnlichen erhebenden Scenen ist sicher die Geschichte jedes einzelnen Landes; und wenn auch die Handlung in solchen Gebilden, ihrer innersten Idee nach, nicht gerade immer hoch poetisch erscheint: so wird hier ein solcher etwaniger Mangel des objectiv Dichterischen zur Genüge ersetzt durch das mehr Subjective der vaterländischen und örtlichen Interessen. Will der Künstler dagegen seinen Stoff aus fremderen Sphären, oder gar aus der alten Historie entlehnen, so wird das Werk desselben natürlich nur um so anziehender sein, je mehr es nicht etwa bloß das Große eines längst untergegangenen Volkes, sondern ein allgemein Wichtiges darstellt für die Geschichte der Menschheit. So führe uns einmal auf einem großen Bilde der Farbendichter in den Kreis jener unsterblichen Geister, die gern sich zu versammeln pflegten um die so reizvolle und liebenswerthe Aspasia. Phidias legt hier vielleicht eben den Entwurf zu seinem olympischen Jupiter in einer Zeichnung dar, und darum stehen, schauend und bewundernd, neben jener anmuthigen Frau der edle Pericles, der so kunstverständige Socrates, Sophocles, Thucydides und der schöne Jüngling Alcibiades: solch ein Bild aber wird, bei dem höchsten Reichthum an rein malerischen Schönheiten, zugleich auch ein hoch poetisches Interesse bewahren für alle kommende Zeit. In der Anordnung so schwieriger Bildwerke kann, besonders hinsichtlich des Nebenwerks, der Maler schicklich den Archäologen zu Rathe ziehen; überhaupt sollten die Künstler alle ersten Entwürfe stets von gebildeten Kunstkennern prüfen lassen, und eine freundliche Weisung dabei ohne hochmüthigen Dünkel beachten, dann würde so manches Mangelhafte und Verfehlte leicht vermieden werden: unter Andern könnte auf diese Weise die in den Bildern etwa vorkommende Archi-

tektur auch minder fehlerhaft und abgeschmackt ausfallen, als man sie, bei der unter den Malern oft sich findenden Unkunde dieser Schwesterkunst, auf alten und neuen Bildern so häufig erblickt.

Die Schlachtgemälde bilden eigentlich eine besondere Gattung der dramatischen Malerei, wobei man noch wiederum die antike oder heroische Schlacht vor Erfindung des Pulvers, und das moderne Schlachtstück mit neueren Waffen unterscheidet. Es leuchtet sogleich ein, daß diese beiden Vorwürfe ein sehr verschiedenes Bild erzeugen, indem, neben der nothwendig ganz verschiedenen Aufstellung und Gruppirung der späteren Krieger, die mit den Wolken sich gattenden Massen des Pulverdampfes hier benutzt werden können zu höchstem malerischen Effekt. Leonardo da Vinci, welcher, in jener um die Fahne kämpfenden Reitergruppe seines großen Schlachtentwurfes, praktisch so Unvergleichliches der Art geleistet hat, giebt zugleich auch eine vortreffliche theoretische Anweisung, wie das moderne Schlachtstück malerisch und dichterisch schön zu behandeln sei; und auf die Lehre dieses Meisters können wir denn hier wegen alles Weiteren der Bataillen-Malerei schicklich verweisen [86]). Was nun bei solchen Darstellungen die unvermeidlichen Wiederholungen schon bekannter Figuren und ähnlicher Reminiscenzen betrifft, über welche die critelnde Kennerschaft alsbald gierig herzufallen pflegt, so sagen wir anderen Ortes bereits darüber: „das Gebiet der schönen menschlichen Stellungen ist ein Begränztes, die Malerei hat sicher deren möglichen Kreis bereits durchlaufen, daher können denn solche wirklich mehreremal erfunden werden, oder sind, selbst von einem großen Meister entlehnt, unter dem Beding wahrhaft verschmelzender Aneignung und zweckmäßiger Anwendung dennoch kein eigentliches Plagiat." Abgesehen von solcher Wiederkehr des Einzelnen ist indessen das große

86) v. Leon. da Vinci traité de la peinture c. 67. (edit. Paris 1716.)

Thema, welches, bei Erwähnung der Constantinsschlacht vorhin schon angegeben, allen solchen Bildungen zum Grunde liegt, einer unendlichen Variation fähig; das dadurch ewig neue artistische Interesse aber kann, wie zum Theil bereits bemerkt ward, ästhetisch noch sehr erhöht werden durch die Bedeutsamkeit des Schlachtbildes für das Vaterland, oder auch für die Weltgeschichte überhaupt. Stellt uns ein heutiger Künstler, als ein neuer Panäus und Polygnotus, die Sieger von Marathon und Salamis dar; oder erwählt er die Schlacht bei Tours, wo Carl der Hammer die Verderben drohenden Araber einst geschlagen: so gemahnen diese Bildungen an die wichtigsten und entscheidendsten Momente für die Cultur der gesammten Menschheit. Ohne jene Siege wären sehr wahrscheinlich die hellenische Cultur im Keime, so wie nachher das erste emporblühende Christenthum, eine Beute roher asiatischer Barbaren geworden, und die ganze Entwickelung des menschlichen Geschlechts hätte vielleicht eine Richtung erhalten, von der uns die türkischen, persischen und chinesischen Despotieen in ihrer starren Gleichförmigkeit ein grausiges Bild darbieten. Unter den Schlachten der späteren Zeit haben die Künstler, welche in diesem Gebiete arbeiten, leider nur eine mehr als zu reiche Auswahl schicklicher und historisch wichtiger Vorwürfe. Die Bilder von kleineren Gefechten ohne bestimmte Bedeutung, die Reiter-Scharmützel eines Wouwermann, so wie alle ähnliche untergeordnete Kriegsscenen, gehören eigentlich in das Gebiet der Genre-Malerei, wovon bald ein Mehreres gesagt werden wird.

Die rein allegorischen Schöpfungen der Malerei sind nunmehr zunächst in genauere Betrachtung zu ziehen. Während wir so eben die Mischung der Allegorie mit der Historie — weil die Gestalten beider Sphären, durch gleiche Mittel und nach denselben Gesetzen dargestellt, sich in keiner Weise gehörig absondern — als gänzlich unstatthaft in den Bildungen dieser Kunst betrachteten: so haben wir doch in der vorigen Abhandlung bereits dargethan, daß

alle Plaſtik überhaupt des ſymboliſchen Ausdrucks an ſich durchaus nicht entbehren könne, ja daß durch dieſen die äſthetiſche Darſtellung eines Allgemeinen in dem Einzelnen eben recht gefördert werde [87]). Die Idee in ihrer Totalität kann überhaupt niemals in einem Bildwerke unmittelbar ausgedrückt werden, ſondern allezeit nur durch ein Specielles, welches jene bezeichnet; und ſo liegt genau genommen dem ganzen Weſen der Malerei überhaupt etwas Symboliſches zum Grunde: Allegorie in genauerem Sinne tritt jedoch nur da hervor, wo das Beſondere ſein Allgemeines nicht abſolut darſtellen mag, ſondern nur relativ daſſelbe bedeuten will. Zu den wichtigſten Anforderungen an die Allegorie gehört zunächſt eine Klarheit, vermöge welcher es auf den erſten Anblick einleuchtend wird, daß die dargeſtellte Beſonderheit nichts für ſich ſein wolle, ſondern daß ſie nur da ſei als Ausdruck eines Anderen und Höheren; deſſen leichte Erkennbarkeit aber iſt hier die nächſte Bedingung zur Schönheit. Dieſe nun wird wiederum leicht erreicht durch Wahrheit, das heißt, durch die abſolute, nicht zufällig oder willkührlich nur hineingelegte Aehnlichkeit zwiſchen dem Sinnbilde und der Idee, und zugleich auch durch eine großartige, die Sinne nicht verwirrende Einfachheit des allegoriſchen Gedankens ſelbſt. Adel und Würde endlich ſind die letzten äſthetiſchen Forderungen an aller ſymboliſchen Darſtellung; da dieſelbe gewöhnlich nur zum Ausdruck des Edlen und Hohen gebraucht wird: ſo kann jedes Niedere und Platte des Sinnbildes nur das Erhabene ſeines Gegenſtandes beeinträchtigen. Oefter kommen Schön-

87) Nachträglich iſt hier zu erinnern, daß jene frühere angeführte, ſo vortreffliche allegoriſche Idee, die Canova einſt zu einem Monumente ſeines großen Landsmannes Tizian entworfen hat, jetzt höchſt ſinnvoll angewendet worden iſt für ſein eigenes prächtiges Denkmal, welches ihm ſo eben in Venedig errichtet wird durch Geldbeiträge, die aus ganz Europa und ſelbſt auch aus Amerika dazu reichlich eingegangen ſind.

heit und Wahrheit, sowohl innerlich oder wesentlich, als auch äußerlich oder rein formell, hier in einen gewissen Zwiespalt; zum Beispiel ist die gleichsam ganz aus Brüsten bestehende ephesische Diana ein sehr wahres, aber wenig schönes Sinnbild der allernährenden Natur. Wenn diese überhaupt, wie unter Andern in der Darstellung der Jahreszeiten, der Nacht, und ähnlicher äußerer Erscheinungen, der Gegenstand der Allegorie ist, so pflegt man gewöhnlich dieselbe physisch zu nennen, im Gegensatz der mehr innern oder psychischen, wohin zum Beispiel Raphaels Personificirungen des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe und Sanftmuth, so wie auch seine Darstellungen der Philosophie, Poesie, und anderer Wissenschaften und Künste gehören. Zu einem genaueren Eingehen auf den wahren Unterschied zwischen der Allegorie, dem Symbol, der Personificirung u. s. w. ist hier nicht der Ort; in historischer Hinsicht bemerken wir nur noch, daß auch die alten griechischen Maler, neben ihrer für die Kunst so bedeutungsvollen Mythologie, die rein allegorischen Bildungen sehr geschätzt haben, wie man es aus den vielen von Plinius, Lucian und Philostratus angeführten Gemälden der Art ersieht. Panäus personificirte die Schlacht von Salamis, und stellte auch Griechenland selbst sinnbildlich dar; Aristolaos suchte den Charakter des athenienſischen Volkes symbolisch auszudrücken; Euphranor malte die Democratie, Pausias die Trunkenheit, Echion die Tragödie und Comödie: ganz besonders reich an allegorischer Erfindung aber war Apelles. Dieser malte unter Andern den Alexander, wie, schmeichelhaft genug, dessen Hand die Blitze Jupiters schleudert; er stellte den Krieg dar, wie er mit gebundenen Händen an den Triumphwagen jenes Fürsten gefesselt ist, und malte, als Gegenstück, diesen in Gesellschaft des personificirten Sieges: am berühmtesten aber in dieser Hinsicht war sein zwar sehr complicirtes, doch aber immer höchst sinnreiches Gemälde von der Verläumdung. Auf demselben sitzt rechter Hand ein Mann von Ansehen und Bedeu-

tung, der aber zugleich so ansehnliche Ohren hat, daß ihnen wenig zu Midas-Ohren fehlt, und welcher schon von Ferne der auf ihn zukommenden Verläumdung die Hand entgegen reicht. Zu beiden Seiten stehen zwei Frauen neben ihm, deren eine die Unwissenheit, die andere aber den Argwohn darstellt. Dieser Gruppe nun nähert von der anderen Seite so eben die Verläumdung sich in Gestalt eines wunderschönen, aber etwas leidenschaftlich erhitzten Mädchens, deren Gesichtszüge Groll und Ingrimm verrathen. Sie trägt, um das Feuer der Zwietracht anzuzünden, in der linken Hand eine brennende Fackel, mit der rechten aber schleppt sie einen jungen Menschen bei den Haaren herbei, der die Hände gen Himmel streckt, als rufe er die Götter an, seine Unschuld zu offenbaren. Vor ihr her geht, gleichsam als Führer der sauberen Sippschaft, ein häßlicher, bleichsüchtiger, hohlängichter Mann, der so aussieht, als ob er von einer langwierigen Krankheit ausgezehrt wäre, und in dem man ohne Mühe den Neid erkennt. Hinter der Verläumdung gehen zwei andere Weibspersonen, welche sie anreizen und aufhetzen, zugleich aber an ihr zu putzen bemüht sind, um deren Reize möglichst noch zu erhöhen: es sind die Arglist und der Verrath. Weit hinter allen endlich schleicht in einem schwarzen zerrissenen Trauerkleide die Reue; sie hat das von Thränen benetzte, ganz verstörte Antlitz rückwärts gewendet gegen die Wahrheit, welche von fern herannahet in strahlendem Licht. — Auch ihre eigentlichen Götter, und namentlich den Amor, wußten die griechischen Künstler zu Zeiten trefflich zu benutzen für den rein sinnbildlichen Ausdruck; man könnte eine besondere gehaltvolle Abhandlung schreiben über die allegorischen Darstellungen des Liebesgottes in antiken Bildungen. Eros bittet auf einem geschnittenen Steine den Apollo inständig, ihm seine Leier zu geben: welche sinnvolle Anspielung auf die nahe Verwandtschaft zwischen Liebe und Kunst[88]; welch ein

88) Vergl. hier Th. I. S. 15.

poetiſch ſchöner Vorwurf für die geſchickten Maler aller Zeiten! Die Liebe iſt allmächtig: Amor zerbricht Jupiters Donnerkeile; oder er nimmt dem Hercules Keule und Löwenhaut. Auch die wildeſten Gemüther zähmt die Liebe: Eros legt einem Tiger Zaum und Gebiß an; er reitet auf einem Löwen; er lenkt einen Delphin mit dem Zügel. Die Liebe macht den Menſchen weiſe: Amor arbeitet an dem Kopfe eines Philoſophen [89]). Auf einem alten Relief, welches die Entführung der Proſerpina darſtellt, lenkt Amor, mit dem Ausdruck lachenden Triumphs, die eilenden Roſſe am Wagen des Pluto. In einem antiken Gemälde, wo Paris die Helena bethört, ſitzt der geflügelte Liebesgott auf deren Schooße, und berührt ihr, als Ausdruck ihrer inneren Regung, bedeutſam die Bruſt [90]). Eine der ſchönſten Darſtellungen dieſer Art endlich iſt noch, von dem berühmten Maler Action, die Vermählung des Alexander mit der Roxane. In einem prunkvollen Zimmer ſitzt auf einem Ruhebett die Erwählte im Glanze höchſter Pracht und Schönheit. Sie ſchlägt jungfräulich die Augen nieder in Gegenwart des ihr nahenden Alexander; lachende Liebesgötter aber umflattern ſie, und ſtreben vor demſelben die Reize der Braut zu enthüllen: ſie heben ihr neckend den Schleier auf, oder verſuchen gar die Verſchämte zu entkleiden. Einige wiederum zerren den gleichfalls ein wenig ſchamhaft verlegenen Bräutigam am Mantel näher hin zur Gebieterin, welcher er ſeine Krone zu Füßen legt, während ſein Freund Hephäſtion den Hymen herbeiführt. Seitwärts im Hintergrunde ſcherzen und ſpielen einſtweilen mit den Waffen Alexanders viele andere Amoretten. Der Eine hat drolliger Weiſe den weiten Panzer angelegt; der Andere zieht mühſam das Schwert. Einige ſchleppen, gekrümmt von der Laſt, die ſchwere Lanze; eine andere Gruppe aber

89) S. Lipperts Dactyliothek. Th. I. No. 693. 775. 781. 801. etc.

90) Millingen, Vases grecs. pl. 42.

iſt beſchäftigt, auf dem großen Schilde der Liebesgötter ſchönſten daher zu tragen in jubelndem Triumph. Es iſt wohl unmöglich, im Geiſte der Alten — die mitten in der Fabel lebten, denen alſo die Miſchung des bloß Sinnbildlichen mit der Wirklichkeit niemals ſtörend ſein konnte — eine geiſtvollere Compoſition dieſes, oder eines ähnlichen Gegenſtandes zu erſinnen: die hiſtoriſche Begebenheit erſcheint hier umgewandelt zur ſchönſten maleriſch-allegoriſchen Dichtung. Manches ähnliche Gebilde aus der ſpäteren Epoche Raphaeliſcher Kunſtblüthe verdiente wohl gleichfalls eine genauere Beſchreibung; wir indeſſen müſſen es hier bei den gegebenen Beiſpielen ächt dichteriſcher Symbolik der Malerei bewenden laſſen, und erwähnen nur ſchließlich noch eines in neueſter Zeit entſtandenen Gebildes aus dieſem Kunſtkreiſe, welches gleich intereſſant iſt, ſowohl hinſichtlich ſeiner ſelbſt, als auch in Beziehung zu ſeinem Ort. Der Univerſitäts-Saal zu Bonn iſt nehmlich unlängſt mit einem ſehr großen allegoriſchen Fresco-Gemälde geziert worden, welches die Vereinigung aller chriſtlichen Confeſſionen darſtellt [91]): alſo ruft die Wiſſenſchaft freudig die holde Kunſt in ihre Hallen, und dieſe feiert hier ächte Duldung und Toleranz, die leider noch nicht überall draußen im Leben herrſchen, als ein ſanft gemahnendes Vorbild in heiterer Farbendichtung.

Die mythologiſchen Bildungen ſind, wie wir in der vorigen Abhandlung näher bereits gezeigt haben, in der neueren Kunſt nothwendig ein ziemlich begränztes Gebiet; nur diejenigen werden, wie für den Meißel, ſo auch für den Pinſel, noch ein wahrhaft geeigneter Vorwurf ſein, welche ein allgemeines poetiſches Intereſſe gewonnen haben für alle kommende Zeit: im Uebrigen aber iſt es wenig belohnend für den Künſtler, Gegenſtände maleriſch zu be-

91) Von Hermann, aus der Schule des Cornelius. S. Näheres über den Carton zum Bilde in meinen ſchönen Künſten in Berlin u. ſ. w. S. 54. u. f.

handeln, die dem ganzen Ideenkreise, die der heutigen Denkweise vollkommen fremd, und in ihren tieferen Beziehungen sogar durchaus entgegen sind [92]). Als geeigneter Vorwurf für die heutige Malerei erscheint zum Beispiel noch jenes alte Gemälde des Pausias, welches den Amor darstellt, wie er Bogen und Pfeile bei Seite gelegt hat, und im Begriff ist, die Leier zu spielen: auch die Musen, welche eben den Pegasus tränken, bieten schönen Stoff dar zu einem mythologischen Bilde. Als höchst gelungene Farbendichtungen dieser Art sind zum Theil die verschiedenen mythologischen Darstellungen, und besonders jene unnennbar zarten Bildungen der Nymphen und Amoretten des Albani anzuführen [93]); Du Paty beschreibt eines der reizenden Gebilde dieses Anakreon's der Maler folgendermaßen: „man glaubt schon die Liebesgötter und die Grazien „zu sehen; man betrügt sich gar nicht. Die Liebesgötter „und die Grazien verließen nie den Albani. Er hat gegen „Abend die Liebesgötter in ein Thal, an das Ufer eines „Bachs, auf Rasen und unter Blumen geführt; sie lachen, „sie singen, sie tanzen um die Wette zum Flötenklange; „der alte Silen bläst die Flöte dazu. Der eine Liebesgott „ist auf dem Rasen liegen geblieben und sieht zu; die an„dern winken ihm, herzukommen, er will nicht. Ist diese „Scene nicht allerliebst? Die Liebesgötter sind hübsch, wie „Liebesgötter. Der alte Silen sieht bewundernswürdig ge„gen sie ab. Wie er gravitätisch ist. Ich habe eine Stunde „bei den Liebesgöttern und bei dem Silen auf dieser Weise „zugebracht [94])." Die zum Theil höchst gelungenen Gemälde-Beschreibungen eines so gefühlvollen Kunstkenners dienen hier vornehmlich zum Belag unserer Theorieen; die-

92) Also erscheinen bei Weitem die meisten Aufgaben in dem folgenden Werkchen: nouveaux sujets de peinture et de sculpture. Paris 1755.

93) S. über die interessante Entstehung dieser anmuthigen Gebilde Th. I. S. 234.

94) A. a. O. S. 38.

selben sollen aber zugleich noch dazu führen, den geistreichen Künstlern auch in immer größerer Zahl geistreiche Schauer heran zu bilden, die mehr sehen in einem solchen Kunstwerk, als Zeichnung und Farbe, die, mit wenigen Worten gesagt, in der schönen Form auch die schöne Seele erblicken, empfinden und genießen in langen wonnigen Zügen. So höchst sinnig sagt an gleicher Stelle jener Aesthetiker noch von einem Liebesgotte des Correggio: „Es ist „Amor nicht mehr mit seiner Kindheit und Unschuld, son„dern mit seiner Jugend und mit seiner Grazie. Er rührt „nicht, aber er bezaubert. — Was für eine glückliche Idee, „zärtlicher Correggio, ist aus der Spitze deines Pinsels ge„kommen. Denn an die Spitze deines Pinsels sagtest du, „kämen zu dir deine Ideen. Dein Pinsel nahm die Em„pfindung aus deinem Herzen, wie er die Farbe von der „Natur nahm. Lebe wohl, bezaubernder Amor, Sohn der „Venus und des Correggio." Guido Reni's Aurora, ein riesiges Deckenstück im Pallast Rospigliosi zu Rom, beschreibt der Verfasser nicht minder geistreich [95]), und rügt zugleich mit gründlicher ästhetischer Kritik die Fehler dieses so hoch berühmten allegorisch-mythologischen Gebildes. Uns ist jene Aurora des Guercino in der Villa Ludovisi zu Rom stets werthvoller erschienen, theils wegen vieles Schönen in der artistischen Ausführung, besonders aber wegen der schönen mythisch-poetischen Idee, die in ihrer großartigen Einfachheit alle fühlende Schauer mächtig ergreift. Eos, den Pforten des Morgens so eben entstiegen, fährt, von flammigen Rossen gezogen, hinter der scheu entfliehenden Nacht daher auf duftigen Gewölken; rosenumkränzt, und gleichsam rosig übergossen, hält die schöne Göttin die goldigen

95) S. 108 u. f. Wie sehr — so heisst es hier unter andern — ist es Schade, dass die Zeit unvorzüglich dieses schöne Gemälde auslöscht. Die Aurora wird von Tag zu Tag blässer; schon hat sie ihre vorigen Finger nicht mehr: in Kurzem wird sie darauf eingeschränkt sein, die Wintertage anzukündigen. — Vergl. hier über die Vergänglichkeit der Malereien Th. I. S. 67 A. W.

Zügel. Ein reiches Gefolge lieblicher Genien ſtreut wahrhafte Roſen in dem ſanft gerötheten Aether umher, der Göttin voran aber fliegen andere lichte Geſtalten. Es ſind gleichſam die perſonificirten Strahlen, es ſind die Horen, als Stunden des jungen Tages, welche — unvergleichlich ſchöner Gedanke des Meiſters — mit ihren roſigen Händen die Sterne auslöſchen; ihr Geſchäft iſt aber beinahe vollendet, die jüngſte Hore bedeckt nur eben noch mit ihrer ſchön ausgebreiteten Rechten den Morgenſtern. — Aphrodite, von Charittinnen und Amoretten umgeben; Anadyomene, wie ſie, vielleicht von verwunderten Nymphen umringt, eben den Wellen entſteigt; oder auch die unter Blumen ſchlummernde Venus ſind, gleich vielen anderen mythiſchen Bildungen, vortreffliche Vorwürfe für die Malerei, nur muß die Ausführung durchweg der hohen Idee entſprechen. Es dürfen ſolche Darſtellungen, in ſo fern ſie äſthetiſche Kunſtwerke ſein wollen, nicht erſcheinen als bloße Carnations-Exercitien: wem die hohe himmliſche Urſchönheit nicht aufgegangen iſt im Geiſte, der ſollte fern bleiben von ſolchen idealiſchen Bildungen. Gemeine Züge und plumpe Formen einer feiſten Bauerdirne werden durch die wahrſten und richtigſten Fleiſchtöne nicht zur Liebesgöttin; es giebt eine beträchtliche Anzahl ſolcher hoch gerühmten Venusbilder, welche als Akademie-Stücke für das Studium des Colorits gewiß recht brauchbar ſind, nach deren Beſitze aber, in der widrigen Diſſonanz zwiſchen der äußeren Darſtellung und inneren Bedeutung, kein höher gebildeter Kunſtfreund eine beſondere Sehnſucht hegen wird. Wenn jedoch Bilder dieſer Art entweder „Rubens“ oder „Tizian“ getauft werden, ſo erregen ſie ohne Weiteres die höchſte Theilnahme aller Beſitzer von Gemälde-Cabinetten, denn die meiſten dieſer Herren ſammeln nicht ſowohl die Kunſtſchätze ſelbſt, als nur die berühmten Namen der Verfertiger, wobei ſie natürlich oft von unverſchämten Bilderhändlern tüchtig angeführt werden; es ſind ja Kunſtgönner nicht allezeit auch Kunſtkenner. „Der Vernünftige ſieht bei Gemälden, wie

„überall, auf die Sache, und nicht auf ihre Benennung. „Hängen Sie ſich nie an den Namen. Urtheilen Sie über „die Güte oder Mittelmäßigkeit des Gemäldes ſelbſt, und „gehen Sie nicht davon ab. Sagen Sie: wenn auch dieſes „Gemälde von dem großen Meiſter iſt, dem ſie es zuſchreiben, „ſo taugt es nichts; und eben ſo: wenn es auch der größte „Schmierer gemalt hat, ſo würde es einem großen Meiſter „Ehre machen [96])." Wird nun dieſe abſolute Werthſchätzung der Kunſtwerke nach und nach herrſchend, ſo kann man prophezeihen, daß ein großer Theil der in den heutigen Kabinetten der Liebhaber befindlichen Gemälde, des bloßen Namens wegen zu höchſten Preiſen erſtanden, dereinſt ſehr billig feil ſein werde als bloßer artiſtiſcher Plunder. Dagegen aber ſteigen, der Kunſt höchſt förderſam, die beſſeren Bilder lebender Meiſter beträchtlich im Werthe. Schaffet, Ihr Künſtler, nur wahrhafte Farbendichtungen; malt ſtets für Geiſt und Herz, und nicht allein, wie ſo Viele Eurer gerühmten Vorfahren, bloß für das Auge: und Eure Bilder beſtäuben, bei dem wachſenden Kunſtſinn, ſicher nicht ungeſucht in Eurer Werkſtatt. Auch jene Schöpfungen nun aus der griechiſchen Fabelwelt werden allezeit anmuthig anſprechen, in ſo fern ſie, bei einem gewiſſen Grade maleriſcher Vollendung, nur eine anziehende Idee darſtellen. Manches poetiſch ſchöne Gebilde liegt auch wohl in der, von der Malerei bisher noch wenig beachteten, nordiſchen Mythe verborgen. Iduna, wie ſie dem Thor die goldenen Aepfel reicht, durch deren Genuß die Götter prangen in ewiger Jugend; die uralte Kriegsgöttin Hilda; Bragor, der Gott der Dichtkunſt; die Walküren, wie ſie zur Schlacht oder zur Verleihung des Sieges eben die dunklen Roſſe beſteigen, und ähnliche vaterländiſche und nordiſche

96) Mengs Th. III. S. 312. Von der grossen Schwierigkeit, die Aechtheit der Gemälde zu bestimmen, redet, ausser Mengs a. a. O., noch Du Bos T. I., und Fiorillo Th. I. S. 527—529.

Urklänge [97]) enthalten vielleicht manche malerische Stoffe, die eben in ihrer Unbestimmtheit und Formlosigkeit den Künstlern eine schöne Gelegenheit bieten, sich zu bewähren als ächte Bilderdichter.

Die malerischen Darstellungen, welche ihren Inhalt aus den fremden Schöpfungen der Poeten entlehnen, bilden unstreitig die letzte Classe der dramatischen Gemälde. Wenn die alten Maler, wie zum Beispiel Zeuris, Nicias, Athenion und unzählige Andere den Homer nachmalten, so bearbeiteten diese ein ächtes, mit dem religiösen und politischen Leben der Griechen auf das Innigste verwachsene Gedicht; Volks-Poesieen aber von solchem Gewicht hat keine der späteren Nationen mehr aufzuweisen. Alle neueren Gedichte der Art sind mehr nur rein ästhetische Schöpfungen, in sich abgeschlossene ideale Welten für sich, welche, da der Reichthum an ächt malerisch-poetischen Original-Vorwürfen unerschöpflich ist, selten nur ein ächter Farbendichter nachbilden mag. Ein solcher kennt zunächst die früher angegebenen Unterschiede zwischen den beiden in Rede stehenden Künsten genau; er fühlt die Ueberlegenheit der Poesie, und weiß, daß des Dichters Fantasie-Gebilde in der Seele jedes fühlenden Schauers subjective Ideale hervorzaubern, welche auch der objectivste Pinsel niemals genügend zu erreichen vermag. Und wenn ein Künstler auch ein so treffendes Charakterbild der Mignon auf die Leinwand hinzauberte, daß Göthe allenfalls selbst damit zufrieden sein möchte: so würde dasselbe doch sicher nur sehr Wenigen vollkommen genügen; es ist unmöglich, daß der Schauer sein inneres, vielseitig wie die Dichtkunst selbst gestaltetes Seelenbild dem ganzen Umfange nach wiederfinde in dem einen räumlichen Momente der Malerei. Will jedoch dieselbe in seltenen Fällen ihren Stoff entlehnen aus der dramatischen oder epischen Poesie, so treten, hinsichtlich der Wahl des geschicktesten Moments, so wie auch in je-

97) S. Th. I. S. 557.

der anderen artiſtiſchen Beſtimmung, hier alle vorhin gegebenen Geſetze der geſchichtlichen Compoſition und Anordnung ein, wiewohl nicht mit derſelben äſthetiſchen Wirkſamkeit. Die hiſtoriſche Begebenheit iſt nicht wie das Werk des Dichters eine vollkommen in ſich abgegränzte Schöpfung, der Geiſt verliert, in Betrachtung einer wichtigen und intereſſanten Handlung des wahrhaften Lebens, ſich gleichſam darüber rückwärts und vorwärts hinaus in unbegränzte Weiten; auch der geſchichtliche Charakter ſelbſt ſteht niemals ſo klar und in ſich abgeſchloſſen da, als ein poetiſches Bild ſolcher Art: daher nun kann man behaupten, daß, je mehr hier der geſchickte Pinſel in der dargeſtellten Situation auffordere, das Ganze zu denken, deſto unangenehmer nur müſſe die große Beſchränktheit der Malerei eben ſich aufdrängen. Kennt alſo der Schauer das Gedicht, ſo hat der Maler dabei in aller Hinſicht nur ein ſchweres Spiel; iſt jenem aber die Dichtung unbekannt, ſo erblickt er in dem Bilde nur bedeutungsloſe Figuren, die er, da ſie als bloße Hirngeſpinſte niemals wirklich exiſtirt haben, kennen zu lernen ſich nicht jedesmal erſt die Mühe nehmen mag. Liegt nun aber gar das Gedicht der jetzigen Denkweiſe fern; iſt es dem heutigen Kreiſe entfremdet, oder in ſeinen tieferen Beziehungen ſogar entgegen, wie zum Beiſpiel unzählige an ſich wohl maleriſche Scenen aus Dichtern der Alten: ſo wird die äſthetiſche Wirkung, aller artiſtiſchen Vollendung ungeachtet, doch immer nur ſchwach ſein. Der Maler, welcher ſeinen Vortheil kennt, wählt alſo ſolche antike Vorwürfe nur ſelten, und mit geiſtvoller Umſicht; er überläßt aber auch den Fauſt und das Gretchen, den Egmont und das Clärchen, ſammt den meiſten anderen epiſchen und dramatiſchen Charakteren und Situationen, willig den bebilderten Taſchenbüchern. Eigene Schöpfungen nur will der höhere Künſtler, im Gefühl origineller Dichtkraft, hervorbringen, welche die Seele des Schauers ſelbſtſtändig erregen, und ihm in den concreten Geſtalten ein freies, nicht anderweitig ſchon reicher und ſchöner vorgezeichnetes Urbild

ſchauen laſſen. Der Poet kann ohne Nachtheil dem Mazer nachdichten [98]), weil er ja den ſtummen Gebilden nur höheres geiſtiges Leben verleiht; dieſer aber tödtet im umgekehrten Falle offenbar die Figuren des Dichters. Eine matte Anſicht der Kunſt wird zwar gegen alles dieſes einwenden, daß ja doch eine ſolche nachgepinſelte Poeſie als ein correctes Gemälde wohl angeordnet, richtig gezeichnet, ſchön gefärbt, trefflich beleuchtet, und folglich ein lobenswerthes Kunſtwerk ſein könne; ganz gewiß wahr: aber können alle dieſe äußeren Vollkommenheiten ſich nicht eben ſo vollendet in einer freien Farbendichtung finden? und welches Gebilde ſteht alsdann höher, das allezeit mangelhafte Nachbild eines Fremden, oder die ſelbſtſtändige, nach der äſthetiſchen Sphäre der Malerei in ſich vollſtändig abgerundete geiſtige Schöpfung? —

Den dramatiſchen oder hiſtoriſchen Gemälden ſtellten wir in der allgemeinen Eintheilung die Charakter-Gebilde gegenüber, und an die Spitze dieſer zweiten Abtheilung nun müſſen wir zuerſt einer uralten, jetzt aber wenig oder gar nicht bearbeiteten Form pittoresker Dichtung erwähnen, die man vielleicht nicht unſchicklich mit dem Namen der Situations-Malerei belegen könnte. Plinius erzählt uns, daß Ariſtides von Theben der Erſte geweſen ſei, der verſchiedene Gefühlszuſtände der Seele in ſeinen Bildern dargeſtellt, alſo überhaupt das Ethos der Griechen [99]), das heißt: Miene, Charakter, Sitte u. ſ. w. gemalt habe [100]): und hierher gehört denn, um dieſe jetzt neu gewordene Gattung ſofort durch ein ſchickliches Beiſpiel beſtimmter zu be-

98) Man erinnere ſich hier der vielen durch Gemälde veranlaſsten, zum Theil trefflichen Erzählungen, Novellen und Sonette eines Hoffmann, Schlegel u. a. M.

99) Hist. nat. lib. XXXV. c. 9. §. 19.

100) Dieser Künstler stellte unter Andern das Bild der höchsten Liebe dar in einer sterbenden Mutter, die, von Brand und Kriegessturm umgeben, doch ihren Säugling noch an die Brust gelegt hat. S. darüber das Epigr. Anthol. lib. III. lit. 12.

zeichnen, unſer früher gegebenes Bild einer Betenden. Wenn das Weſen der hiſtoriſchen Malerei eben beſtand in einer Verknüpfung der Scene, mittelſt eines über den dargeſtellten Moment hinausreichenden großen Gedankens, ſo iſt hier dagegen das Anziehende eben das gänzliche Verſenktſein in die poetiſche Tiefe der reinen Situation für ſich. Die ideale Darſtellung eines edlen Affekts, oder einer ſchönen Leidenſchaftlichkeit; der allezeit rührende Kampf zweier intereſſanter Gefühle auf einem edlen Geſicht; die genialiſche Auffaſſung aller, jedem Individuum beinahe wiederkehrenden wichtigen Lebens-Augenblicke; mit einem Wort: das Allgemeinſte der Menſchheit, in ſeiner ewig neu bleibenden dichteriſchen Bedeutſamkeit, wird hier ein würdiger Gegenſtand der nachbildenden Kunſt. Eine Mutter, die, eben keine Madonna, den Schlummer ihres Säuglings belauſcht; oder welche, die holde Kleine auf dem Arm, in ſüßer liebender Tändelei eine ſchöne Traube hoch hält, wonach das Kindchen lächelnd hinaufgreift; ein Jüngling, der im überwältigenden Sturm der Gefühle die Hand der Geliebten zum erſtenmal ergriffen hat, dem das Geſtändniß erſter Liebe deutlich auf der Lippe ſchwebt: welche reiche Momente ſind das nicht für die maleriſche Darſtellung, und zwar nicht allein für Bilderchen, ſondern auch für lebensgroße Gemälde. Jedes derſelben enthält einen einzigen tiefen Gedanken, etwa wie in jeder Ode des lieblichen Anakreon nur eine ſchöne Empfindung herrſcht. Kinderſpiele, Jünglingstreiben, Träumereien der Braut, Hochzeit, Mutterfreuden, Großmütterchen und die Enkel, Krankenbett, Todtenbahre und Grab liegen in tauſendfältig ſchönen Varianten in dem Bereich der Situations-Malerei. Correggio hat ein holdes Kind gemalt, welches ein Lamm liebkoſt; kaum berührt es ſolches, man möchte ſagen, die kleinen Hände küſſen das Thier: iſt das nicht ein unnennbar ſchönes Gedicht? Nicht Ein Land, oder Ein Jahrhundert, oder Eine Religion nehmen nur Intereſſe daran; dieſe Schöpfung Allegri's lebt für alle Zeiten.

Die Genre-Bilder sind nunmehr zunächst in genauere Betrachtung zu ziehen. Während die Situations-Malerei nur das Allgemeine der edleren Menschennatur zu ihrem poetischen Vorwurf erwählt, so ist in dieser Gattung der Charakter-Gemälde zum größesten Theile mehr das Besondere und Individuelle, das Alltägliche und Niedere Gegenstand der Darstellung: was indessen solche Form der Malerei, gegen die vorige, etwa an Tiefe des inneren Wesens verliert, das gewinnt sie dagegen gleichsam wieder durch größeren Umfang, denn ihr Gebiet reicht, alle denkbaren Stufen durchlaufend, vom Schauerlichen und Abentheuerlichen bis tief hinab zu den burlesken Schwänken der Bambocciaden. Wie man aber unter den dramatischen Gebilden das Liederspiel und die Posse, überhaupt alle scenischen Formen von geringerer Wichtigkeit der Idee, nicht gern durch viele Akte hin in der Zeit ausdehnt, eben so verlieren die Genre-Bilder, ihrer minder großartigen Bedeutung nach, auch nothwendig die größere Ausdehnung des Raumes: Scenen einer Dorfschenke, harmlose Bauertänze, behagliche Tabackschmaucher, grübelnde Alchymisten, Quacksalber u. s. w. möchte wohl niemand in lebensgroßen Bildern dargestellt zu sehen wünschen; die Kleinheit der Figuren wird hier gleichsam unerläßliche Bedingung zur Schönheit. Dieses etwa wäre in Kurzem die Darstellung des inneren, so wie des daraus hervorgehenden äußeren Wesens jener aus vielen natürlichen Gründen so beliebten Cabinet-Stücke, deren Name, bei den Franzosen nur negativ alles nicht Historische bezeichnend [101]), nunmehr für uns eine positive ästhetische Bedeutung gewonnen hat. Die Alten hatten verschiedene Benennungen für gewisse gesonderte Zweige der Genre-Bilder [102]), die auch in den Zeiten griechischer

101) On apelle peintres de genre tous les peintres qui ne peignent pas l'histoire, comme les peintres de portraits, de paysages, de fleurs etc. Diction de l'Acad. v. genre, c. Encyclop. method. Beaux. arts. Th. I. p. 522.

102) Grylli hiessen z. B. gewöhnlich alle komische Bil-

Kunstblüthe schon sehr beliebt gewesen sind. Antiphilus war besonders berühmt in solchen Gemälden, sowohl im ernsten als im komischen Styl: er hatte unter Andern Weiber dargestellt, die hastig die Wolle bearbeiten; einen jungen Mann, der eben bemüht ist, ein Feuer anzublasen; und viele andere zum Theil niedrig komische Scenen. Pyreicus malte mit großem Ruhme Barbierstuben, Schuhmacher-Werkstätten, Küchenstücke u. s. w.; Philiscus das Atelier eines Malers; Echion, den Cicero den größesten Coloristen nennt, eine Alte, die lächelnd einer schamhaften Neuvermählten ins Brautgemach leuchtet; und ähnliche kleine Gemälde, meistens scherzhaften und schlüpfrigen Inhalts, verfertigten noch Callicles, Calläes und viele Andere. Plutarch sagt, bei Erwähnung der unzüchtigen Bilder des Chärephanes, und des Muttermörders Orest, von Theon von Samos, daß die Malerei sich aller solcher Darstellungen enthalten sollte, weil sie die Menschheit schänden. Es gefallen, so fährt derselbe fort, die Gemälde überhaupt entweder durch die Darstellung selbst, oder sie ergötzen uns mehr wegen der täuschenden Aehnlichkeit: was aber in der Natur häßlich und widrig erscheint, das wird durch die Nachahmung der Kunst nicht schön und anziehend [103]). Der Genre-Maler also darf nach diesen uralten, gleichsam für ihn geschriebenen Kunstregeln uns z. B. wohl das grausige Wesen des Räubers und Mordbrenners im Bilde vorführen, aber nicht in dem Augenblick des Plünderns, Schlachtens und Würgens; er kann, gleich dem Lustspieldichter, wohl das Niedere darstellen, niemals aber das Gemeine und Eckelhafte. Vielen hoch gerühmten Bildungen der Niederländer gebührt dieser Vorwurf; oder sie stellen auch, jeder Innerlichkeit entbehrend, schlechthin nichts dar, als nur die Sache selbst;

dungen der Art. (Plin. l. XXXV. c. 10. §. 87.) Pyreicus, der nur in diesem Style arbeitete, erhielt den Beinamen *Ῥυπαρογράφος*. Plin. ibid.

103) de audiendis poetis p. 13.

also die Köchin, welche den Puter rupft, die blank gescheuerten Kessel für sich ohne alle tiefere charakteristische Beziehung. Wir indessen sind der Meinung, daß auch das Genre-Bild, ungeachtet seiner nach der Tiefe hin mehr begränzten Sphäre, doch allezeit einige über die rein formelle Darstellung hinausreichende Bedeutung haben müsse; eine Forderung, welcher die heutigen Maler in dieser Gattung oft so höchst ansprechend genügt haben. Kolbe's Bildungen der Art sind zum Beispiel ganz vortreffliche Farbendichtungen: sein greiser Pilger, welcher, das junge Leben seiner Tochter an der Hand, beim matten Schimmer der Laterne einsam daher schreitet durch grausige Nacht; seine romantisch ritterlichen Darstellungen, seine anmuthig gedachten häuslichen Scenen sind ächte Kunstwerke. Wenn ferner Hampe uns die trauernde Fürstin darstellt, wie sie, von Fackelträgern begleitet, mit ihren Kindern die Grabstätte ihres geliebten Gemahls besucht; wenn L. Robert in seiner vortrefflichen Räuberbraut, die den schlafenden Geliebten bewacht, uns den Sieg der Liebe auch über ein menschliches Raubthier ergreifend versinnlicht; wenn in heiterem Gegensatze der in der Ausführung so überaus saubere Pistorius [104]) uns einen naschenden Knaben zeigt, welcher, nachdem er aus der großen vor ihm liegenden Bibel die alte Großmutter glücklich in sanften Schlaf gelesen, nunmehr lüstern nach den verbotenen Leckerbissen greift: so liegt in allen diesen Bildungen nicht bloß trefflich malende Kunst, sondern auch dichtender Geist, der denn auch selbst in den niedrigsten Bambocciaden [105]) nicht fehlen soll. Wir ha-

104) Vergl. über die Künstler K. Kolbe, Hampe, L. Robert und Pistorius meine schönen Künste in Berlin u. s. w. S. 95. 98. 141. u. f.

105) Diese Abtheilung der Genre-Malerei führt ihren Namen von Peter Laar, der zum Theil solche komische Scenen des gemeinen Lebens malte, und den die Italiäner wegen seiner verschrobenen und lächerlichen Gestalt mit dem Spottnamen belegten: il bamboccio. S. Fiorillo Th. VIII. S. 116.

ben über das Weſen der komiſchen Malerei überhaupt bereits das Nöthige geſagt, und ſomit können wir hier ohne Weiteres fortſchreiten zu einem anderen Abſchnitt unſerer äſthetiſchen Betrachtung.

Das Familienſtück ſteht gleichſam in der Mitte zwiſchen dem Genre-Bild und dem Portrait; wir erblicken hier einen Kreis von Menſchen in irgend einer gefälligen, mit verſteckter Kunſt gruppirten Situation des gewöhnlichen Treibens, es ſind jedoch nicht mehr, wie in jenen Schöpfungen, freie Charakter-Ideale, ſondern Bildniſſe beſtimmter Perſonen: durch dieſe individuelle Beziehung zum wirklichen Leben aber werden die Figuren hier wiederum häufig dargeſtellt in natürlicher Größe. Am Gefälligſten ſind die Compoſitionen ſolcher Art, wenn irgend eine einfache gemeinſame Handlung alle Glieder der Familie mehr oder minder verbindet zu höherer Einheit. Wir haben zum Beiſpiel eine hübſche Kindergruppe geſehen, in der die Kleinen alle mit charakteriſtiſch verſchiedenem Antheil hinblicken auf die artigen Gebehrden eines Eichkätzchens, welches der älteſte Knabe an einer Kette hält; in einem anderen Gemälde dieſer Art ſcheinen alle Perſonen, unter mancherlei Nebenbeſchäftigungen, einem Vorleſer zu lauſchen, der eben, durſtig nach dem Glaſe greifend, die Lectüre einen Augenblick unterbrochen hat; in Holbeins mit Recht ſo hoch berühmter Bürgermeiſter-Familie aber ſind Alle vereinigt zu innigem Gebet. Sehr unpaſſend iſt jedoch die Auffaſſung ſolcher Bildungen in einer den Perſonen fremdartigen Situation; ſo hat zum Beiſpiel unlängſt ein Maler einen ehrlichen Kaufmann, mit der ſprechendſten Speculations-Miene, ſammt deſſen hübſcher aber gar weltlich ausſehenden Frau und den lieben Kinderchen, poſſierlicher Weiſe in ein antikes Coſtüm hineingepinſelt, und ihnen die Rolle von Donatoren zugetheilt, die das Chriſtuskind beſchenken. Wilkie hat die Familie Walter Scott's dargeſtellt, wie ſie, im Coſtüm ſüdſchottiſcher Bauern, ſich zu einem fröhlichen Schmauſe verſammelt, deſſen Anſtalten man theilweiſe bereits getroffen ſieht.

Die Töchter erscheinen hier als Milchmädchen mit ihren Milcheimern, die Söhne als Jäger, und als Müller verkleidet sitzt endlich mitten unter ihnen der Dichter. Dieser nun lobt in einem besonderen dem Gemälde gewidmeten Briefe, welchen die Zeitschriften veröffentlicht haben, den Gedanken dieses Bildes ausnehmend; der so geschickte Federzeichner aller Aeußerlichkeit lebendiger Charaktere bemerkt also nicht, daß der Maler, statt eines höheren Lebensbildes voll Wahrheit und tiefen Ausdrucks, hier nur eine bedeutungslose Scene dargestellt hat aus einem Maskenball.

Das Portrait ist früherhin bereits allen wesentlichen Bedingungen nach betrachtet worden, unter denen dasselbe als höheres Charakterbild in die Reihe wirklich ästhetischer Kunstwerke treten kann; Lessing spricht demselben sogar noch das Ideal zu, das heißt nicht eines Menschen überhaupt, sondern nur einer gewissen Person [106]). Um nun dieses physische und psychische Allgemeine bestimmter auszudrücken im Bildniß, so wird es nöthig, daß der Künstler nicht den Moment der Sitzung, als ein nothwendig Wechselndes der menschlichen Gestalt, darstelle mit sclavischer Treue, sondern daß er mehr die bleibenden Hauptzüge und den physiognomischen Ausdruck überhaupt erfasse, welcher dem inneren Grundwesen der dargestellten Person entspricht. Hierzu gehört aber, gar weit über den geschickten Zeichner und Coloristen hinaus, ein höher durchbildeter Sinn: die charakteristischen Züge der Seele sind durchaus nur einer lichteren Seele wiederum sichtbar, das an der äußeren Form gleichsam wie blind umher tappende leibliche Auge sieht sie nicht. Rubens, van Dyk, sammt anderen mit Recht berühmten Portrait-Malern, waren harmonisch gebildete Menschen, von Charakter, von vielseitiger wissenschaftlicher Bildung des Geistes, und von fühlendem Herzen: solche ganze Menschen aber vermögen auch nur wiederum einen ganzen Menschen darzustellen, Andere malen nur mehr oder minder eine

106) Laocoon S. 11.

äußere seelenlose Hülle. Sitzt nun dem ächten Künstler ein Original von höherer geistiger und leiblicher Schönheit an sich, so wird das Portrait ein Kunstwerk von allgemeinstem ästhetischen Interesse; freilich aber trifft man jetzt seltener nur auf Gestalten, woran man beim ersten Anblick näheren Antheil nimmt, weil aus ihnen die schöne Psyche deutlicher hervorleuchtet: das allzu häufig genossene Theewasser fader Societät spült gleichsam allen tieferen Lebensausdruck hinweg, und an die Stelle desselben treten die mehr gleichmäßigen Formen frostiger Convenienz [107]). Hat nun der Künstler solche nüchterne Gesellschafts-Gesichter, oder gar die physische und moralische Häßlichkeit darzustellen, dann bleibt ihm freilich nicht sonderlich viel Anderes übrig, als sich dabei zu bewähren als ein tüchtiger Zeichner und guter Colorist. Die grobe Schmeichelei, wozu in solchen Fällen die Maler häufig ihre Zuflucht nehmen, ist im Ganzen unstatthaft; in wie fern die Kunst hinsichtlich der Verschönerung hier über die Natur hinausgehen könne und solle, das erkennt sich deutlich aus der früheren ästhetischen Bestimmung, welche das Portrait hinstellt als ein individuelles Charakter-Ideal. Dieses nun vollkommen sichtbar zu machen ist die innere und äußere Ruhe stets mehr geeignet, als psychische Erregung und äußere Handlung. Van Dyk's Meisterbildungen zeigen uns die dargestellte Person niemals in vorübergehenden leidenschaftlichen Momenten, oder in geschäftig bewegter Thätigkeit; ruhig, und doch lebenvoll, erscheint jedes Portrait vor unseren Blicken, und läßt uns klar in die Tiefen seines Wesens schauen; die der Natur abgelauschte einfache Stellung bezeichnet da-

107) Die Maler aus den Zeiten höchster Kunstblüthe hatten dagegen kräftigere Physiognomieen darzustellen, und zwar in einer, besonders der männlichen Schönheit ungleich günstigeren Form der Bekleidung; daher erregen, abgesehen vom Studium der darin waltenden hohen artistischen Meisterschaft, dergleichen Portraits so häufig ein lebendiges Interesse.

d. V.

bei allezeit höchst charakteristisch die dargestellten Individuen. Es giebt jedoch einzelne Ausnahmen, in denen der Geist einer Person sich in hellstem Lichte darthut unter der Form gewisser Handlungen; so wird vielleicht der große Bildner nicht unschicklich aufgefaßt in dem Moment, wo er, den Meißel in der Hand, prüfend und sinnend auf eines seiner Gebilde blickt: in solchen Fällen nun stelle man die Personen in Handlung und That begriffen dar, und gebe ihnen eine mehr dramatische oder historische Stellung. Bei den Bildnissen gewöhnlicher Art wirkt oft das gezwungene, durch das Ungewohnte des ruhigen Sitzens herbeigeführte Wesen sehr störend ein; von Leonardo da Vinci wird in dieser Hinsicht erzählt, daß er die zu malenden Personen durch angenehme Unterhaltung, ja sogar durch Musik, in eine ruhig heitere Stimmung zu setzen versucht, und darauf den ihm gelegenen Moment der Darstellung urplötzlich erfaßt, und auf die Leinwand getragen habe. Viele Maler geben ihren Bildnissen eine unwahre Freundlichkeit, gleichsam eine schalkhaft lächelnde Sonntagsmiene, die in ihrer Unnatur gar leicht possierlich ausfällt. Der Künstler enthalte sich überhaupt in solchen Darstellungen aller falschen Poeterei. Diese verleiht zum Beispiel dem Bildnisse eines Dichters leicht einen hoch begeisterten Flammenblick, welchen das Original nicht besitzt; oder sie legt sonst in den Haarwuchs einen unwahren Ausdruck wilder Genialität. Oft auch gewahrt man bei dem einfachen Portrait ein allzu luftig wehendes Gewand, eine rein theatralische Drappirung, oder gar wiederum eine lächerliche Verkleidung: so haben wir unlängst eine Dame, die durchaus weder dichtet noch musicirt, im Bildniß aufgefaßt gesehen als Sappho, wie sie die goldene Leier schlägt. Bei dieser Gelegenheit müssen wir auch noch eines argen Mißgriffs mancher jetzt lebender Maler gedenken, welche, verleitet von der zum Theil herrschenden Ueberschätzung der scenischen Künstler, gern das lebensgroße Portrait beliebter Sängerinnen und Schauspielerinnen darstellen, in irgend einem interessanten

Moment einer denſelben wohl gelingenden Rolle. Solch ein Gemälde nun zeigt zunächſt die idealiſche Figur der dramatiſchen Dichtung nicht als ein Original für ſich, ſondern als eine Copie nach einem theatraliſchen Bilde, welches, da die Geſichtszüge eines Schauſpielers ſelten oder nie dem dargeſtellten Charakter auf eine idealiſche Weiſe entſprechen, nothwendig mangelhaft ſein muß in der Form; Portraits der Art geben uns aber auch nicht ungetrübt die intereſſante Individualität der ſceniſchen Künſtler wieder, und ſchweben folglich — des ſtörenden Beiwerks bunter Coſtüme, Decorationen u. ſ. w. hier gar nicht näher zu gedenken — allezeit in einer unangenehmen Mitte zwiſchen Wahrheit und Dichtung. Unſeres Wiſſens ſtellte man in England und Frankreich zuerſt dergleichen Bildungen auf einzelnen Kupferblättern dar; von da gingen ſie über in unſere Almanache, und wurden endlich ein völlig werthloſer Vorwurf zu lebensgroßer maleriſcher Geſtaltung. Die Bildniſſe der Kinder endlich ſind, wegen der größeren Allgemeinheit der Züge, und wegen des noch unentwickelten äußeren und inneren Weſens überhaupt, hier noch beſonders zu nennen als höchſt ſchwierige Aufgaben für den Maler; ſeltener nur ſieht man daher gelungene Bildungen dieſer Art. Hinſichtlich der Idee hat das Werk eines neueren Künſtlers etwas beſonders Anziehendes, indem es die ſchönen Züge eines verſtorbenen kleinen Mädchens den trauernden Eltern darſtellt in Geſtalt eines Engels, der, eine weiße Lilie in der Hand, hinaufſchwebt zu lichteren Sphären: die weinende Mutter wird ſicher mit belebendem Troſte erfüllt durch den Hinblick auf dieſes anmuthige Gebilde.

Das Weſen der Landſchaft erſcheint in näherer äſthetiſcher Betrachtung als eine Syntheſis organiſcher und unorganiſcher Geſtalten. Dieſe letzten erblicken wir in den bisher betrachteten Bildungen ſtets nur untergeordnet, gleichſam als ſceniſchen Hintergrund oder als ſonſtiges Nebenwerk; hier dagegen gewinnen, ſelbſt über die allezeit nothwendige

Staffage mit lebendigen Figuren hinaus, Berge und Felsen, Waſſer und Luft, für ſich ſelbſt eine größere Bedeutung: ihre Darſtellung unter der Form des Schönen wird, verbunden mit der Geſtaltung der großartigſten vegetabiliſchen Natur in Bäumen und Wäldern, abſoluter Zweck für dieſe Gattung der Malerei. Den Griechen war die Schöpfung rings umher lebendig beſeelt, daher bezeichnete zum Beiſpiel der Flußgott Skamander den trojaniſchen Kriegsſchauplatz genugſam ſtatt alles Abbildes der Gegend; Berge und ganze Landſchaften, Wolken und Wetter ſogar erſchienen alſo perſonificirt in den Bildern [108]): und ſo mußte denn in dieſer poetiſchen Anſicht der Natur die eigentliche Landſchaft ihnen nothwendig fremd bleiben, dieſelbe wurde erſt zu den Zeiten des Auguſtus erfunden von einem römiſchen Zimmermaler Namens Ludius [109]). In neueren Zeiten nun erhoben die Venetianer Giorgione und Tizian die Landſchaft zuerſt zu einer mehr ſelbſtſtändigen Gattung [110]); namentlich hat der Letzte allen ſpäteren Meiſtern in dieſem Fach die Bahn eigentlich eröffnet [111]), die ſich darauf vornehmlich nach zweien Hauptrichtungen hingeſchieden hat, und dieſe nehmlich ſind: die reine Nachahmung der Natur oder die Veduten-Malerei, und die eigentliche höhere Landſchaftsdichtung. Die erſte Form nun iſt ſchicklich der Portraitbildung zu vergleichen, nur daß der Maler hier, wo keine höhere Pſyche aus der äußeren Geſtaltung hervorblicken kann, eine ungleich leichtere Aufgabe zu löſen hat. Das eigentlich Geiſtige dabei iſt nur die Auffindung des ſchicklichen Vorwurfes überhaupt, darauf die Wahl des zweckmä-

108) S. die einzelnen intereſſanten Belege über dieſe Perſonificirungen in der geiſtreichen Schrift von E. H. Toelken: über das verſchiedene Verhältniß der antiken und modernen Malerei zur Poeſie; ein Nachtrag zu Leſſing's Laokoon. S. 9. 15. u. f.

109) Plin. Hist. nat. lib. XXXV, c. 37.

110) Vergl. Deperthes, Histoire de l'art du paysage etc. p. 9—15. (Par. 1822. 8vo. p. 8.)

111) Pioxillo Th. II. S. 72.

ßigsten Standpunkts, und endlich die Darstellung des Ganzen im günstigsten Momente der Beleuchtung. Durch diese allein, durch Luftperspective und Helldunkel, welche in der Landschaft eben ihre vollsten Zauber entfalten können, vermag der Künstler solchen reinen Copien der Natur ein mehr ideales Gepräge aufzudrücken, alle übrige Formen sind ihm, nur mit Gestattung geringer Varianten, zu mechanischer Nachahmung gegeben. Der gleichsam didaktische Zweck, welcher dem nicht Gereisten ein möglichst treues Abbild eines interessanten Punktes, oder auch dem an Ort und Stelle Gewesenen eine angenehme Erinnerung näher vergegenwärtigen will, ist eigentlich hier die Hauptsache: und doch wird die offenbar so höchst untergeordnete Gattung der Bedute-Malerei jetzt leider weit mehr cultivirt, als die ungleich werthvollere freie Landschaftsdichtung. Diese stellt nur eine höhere harmonische Verbindung der Naturgegenstände dar, wie sie in der Wirklichkeit niemals mehr sich findet; so also dichtet hier der Maler schon, indem er das Einzelne mit Freiheit zusammensetzt zu einem formell schönen Ganzen. Aber auch das höhere Geistige fehlt dabei nicht; der Meister weiß, der poetischen Bedeutsamkeit der Staffage hier noch nicht zu gedenken, schon durch die Wahl der Formen Charakter in die Gegend zu bringen, und endlich ihre Beleuchtung gleichsam zu einer sinnvollen Erleuchtung zu machen. Die Gebilde solcher Art nun erlauben eine überaus große Mannigfaltigkeit der Auffassung; zunächst sind dabei im Allgemeinen zu unterscheiden: die Darstellung der verschiedenen Zonen, von den Tropenlanden bis zum starrenden Eise des Pols[112]); ferner die malerisch-poetische Auffassung der vier Jahreszeiten[113]), und

112) Die malerische Charakteristik der Natur unter den verschiedenen Himmelsstrichen ist zerstreut in manchen der besseren Reisebeschreibungen zu finden; viel Treffliches darüber enthalten namentlich Alex. v. Humboldt's Reisen und sonstige Schriften.

113) Eine zwar in den feineren Zügen nicht genügende,

endlich auch der vier Tageszeiten nach deren unter einander so höchst abweichenden Weise[114]). Nächst dieser generellen Bestimmung haftet aber auch noch ein bestimmter Charakter an jeder in der Landschaft vorkommenden Besonderheit. Das Erdreich schon[115]), und ganz besonders Gebirge und Felsen haben — von der mehr regelmäßigen, der Malerei besonders zusagenden Kalkformation, bis zu der kühnen und fantastischen Gestaltung des Porphyrs und Sienits — einen ganz bestimmten Ausdruck, des Sanften und Idyllischen, des schauerlich Grotteskeu u. s. w., welchen der höhere Naturdichter dieser Art in seinen genauesten Zügen studiren muß[116]). Eine gleiche Aufmerksamkeit hat derselbe auf den besonderen Charakter der Bäume zu verwenden. Die düstere Tanne, deren einsam grüner Wintermai wie ein Monument des erstorbenen Schönen, und wie eine leise Hoffnung des kommenden Lenzes auf beeisten Fluren prangt; die zarte schlanke Birke, gleichsam die Waldjungfrau des Nordens; die männlich feste und kühne Eiche; die heitere Majestät der Buche; der wunderbar schöne, von der Malerei noch nicht genugsam benutzte ächte Castanienbaum der südlichen Gebirgswälder[117]): welch eine malerische Verschiedenheit zeigen nicht alle diese und unzählige andere Pflanzenbildungen; ein fast unbegränztes Feld har-

---

doch aber recht lesenswerthe Darstellung der Pittoresken in den wechselnden Jahreszeiten giebt Deperthes, Theorie du paysage etc. p. 64—131. (Par. 1818. 506. p. 8.)

114) S. Deperthes a. a. O. S. 30—63.

115) z.B. üppig tragender Boden, mooriger Wiesengrund, Sand, Steppen-Erdreich u. s. w.
d. V.

116) S. hier die früherhin bereits angeführten meisterhaften Skizzen zu einer Charakteristik der Gebirge von G. H. Schubert, in dessen Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft S. 197—206. (Ausg. v. 1818.)

117) Einigen Anfang zu einer ästhetischen Darstellung der Bäume und Gewächse macht Link in seinem kleinen Aufsatze: „zur Charakteristik der Landschaften," Berliner Conversations-Blatt. Jahrg. v. 1827. No. 63 u. 64.

monischer und zugleich sprechend bedeutsamer Gruppirung eröffnet sich hier dem sinnvollen Künstler[118]). Der Baumschlag ist eines der schwierigsten Fächer des Landschafters; die Formen des Laubes sollen bestimmt charakterisirt werden, ohne daß eben, wie es einige Neuere thun, jedes Blatt für sich mühsam abgezirkelt erscheint: nur in niederen Gewächsen des Vorgrundes ist solche peinliche Sorgfalt allenfalls schicklich angewendet, bei allen hohen oder fern stehenden Pflanzen aber geht ja schon in der Wirklichkeit jede Gestaltung des Einzelnen dem Auge verloren. Wenn jedoch die Maler jene Parthie der Kunst auch wirklich freier behandeln, so schleicht hier sehr leicht eine bestimmte einseitige Manier sich ein; Manche haben in der That für alle Arten der Bäume nur einen einzigen Blätterschlag. Claude Lorrain freilich hat öfters in seinen Paradieses-Auen weder bestimmte Blätter noch Bäume dargestellt, er zeigt uns gleichsam nur die reinen Ideale dieser Naturbildungen. Ein neuer Gelee nun möge ein Gleiches thun; jeder Andere aber fasse die eigenthümliche Gestalt der besonderen Pflanzen nur verschönert auf in der bedeutsamen Form der Stämme, in zweckgemäßer die Harmonie des Ganzen fördernder Ausladung der Zweige u. s. w., damit die Wahrheit nicht, ohne hinreichenden Ersatz durch idealische Schönheit, verloren gehe aus der Landschaft. In derselben ist ferner das Wasser noch besonders zu berücksichtigen; des Silbersees ruhiger Spiegel, der klare Fluß, der wilde Bergstrom, des Baches rauschender Wasserfall, das Meer in schimmernder Stille und im brausenden Toben werden hier ein schicklicher Vorwurf zu künstlerischer Gestaltung. Die Ruhe nun der Gewässer kann nothwendig täuschender erreicht werden durch den Pinsel, als die Bewegung, deren Darstellung daher manche Künstler zu vermeiden suchen;

118) Viele schätzbare Bemerkungen über charakteristisch schöne Gruppirung der Gewächse findet man in F. L. v. Schell's Beiträgen zur bildenden Garten-Kunst, für angehende Garten-Künstler u. s. w. (München 1825. 2te Aufl.)

Tizian zum Beiſpiel malt höchſt ſinnvoll einen Waſſerfall nur in der Ferne, wo das Strömen deſſelben, ſich auch in der Wirklichkeit, dem ſchauenden Auge allezeit verliert. Hobbema legt gleichfalls ſeine Mühlbäche gern ein wenig zurück in den Hintergrund, oder er weiß ſie durch Felſen und Geſträuch zum großen Theile geſchickt zu verdecken. Bisweilen zeigt uns dieſer Meiſter die vollkommen ebene Spiegelfläche eines Sees in ſeinen Landſchaften: o wenn doch hier die Feder zu ſagen vermöchte, wie dieſes Waſſer dem Auge ſo ruhig klar erſcheint, wie es ſo weſentlich dazu beiträgt, den Geiſt eines ſeligen Friedens zu verbreiten über die abendliche Stille der Landſchaft! — Da aber alle tranſitoriſche Bewegung, in der jeder Moment dem anderen gleich iſt, früherhin bereits erkannt ward, als ein ächt maleriſcher Vorwurf: ſo kann auch die einförmig fortrinnende Cascade, der brauſende Strom, die tobende Welle des Meeres hier noch paſſend dargeſtellt werden. Die Seeſtücke, Kriegshäfen, Seeſchlachten u. ſ. w. bilden eigentlich eine eigene Gattung der Landſchafts-Malerei, die ganz beſondere Studien erfordert. Die Meere ſelbſt ſind zunächſt ſehr verſchieden; Farbe und Wellenſchlag des Mittelmeeres erſcheinen zum Beiſpiel ganz anders, wie im atlantiſchen Ocean, oder in der Nordſee. Jedes Meer aber für ſich zeigt, ruhig oder bewegt, hell ſchimmernd beleuchtet, oder von darüber hängenden Wettern finſter getrübt, wiederum die vielfachſten Nüancen[119]: wie jedoch die großen Meiſter dieſelben ſo glücklich aufgefaßt, was ein Backhuyſen und Wilhelm van de Velde, Tempeſta und Joſeph Vernet in dieſem Kunſtgebiete geleiſtet haben, iſt bekannt. Ueber Meer, Gebirg und Wald nun breiten Luft und Düfte, Himmel und Wolken, Sonnenglanz und Mondenſchimmer ſich hin, und in der genialiſchen Darſtellung dieſer zarteſten Licht- und Farbentöne liegen die eigentlichen Zauber und

119) Vergl. hier über die Schönheit des Meeres Th. I. S. 157. dieſes Werkes.

Wunder der Landſchaftsdichtung. Die höhere Kunſt befriedigt hier nicht allein das Auge, ſie reizt durch daſſelbe auch die dunkleren Sinne gleichſam zu einer Art von Thätigkeit auf. Wir glauben die balſamiſchen Düfte eines reizvolleren Klima's zu athmen; wir empfinden Wärme und Kälte, ſchwüle niederdrückende Gewitterluft, oder friſche erquickende Kühle. Uns umſauſt, hinblickend auf das wehende Haar der Birke, ordentlich der Sturm; dampfende Nebel ſcheinen uns wahrhaft zu umhüllen; der ſtarke Strichregen rauſcht; die Schrecken des nahenden Gewitters befangen ängſtlich die Seele. Zu welchen Effekten kann der Maler nicht die Wolken allein geſtalten; wie kunſtreich vermag er durch die einzelnen Gruppen derſelben leiſe Mißtöne der Compoſition auszugleichen, und das ganze Gebilde in ſchöne Harmonie zu bringen! Luft und Himmel zeigt uns der höhere Naturdichter öfters in einem idealiſchen, wahrhaft überirdiſchen Schimmer; Claude Lorrain und van Bloemen (l'Orizonte) gießen den Glanz reinerer Aetherlüfte über ihre Bildungen aus, und erfüllen das Herz mit unnennbarer Sehnſucht nach einer unbekannten ſchöneren Heimath. Unter den neueren Künſtlern hauchen Philipp Hackert [120]), und mehr noch Franz Catel, über ihre Anſichten ſüd-italiſcher Natur bisweilen einen zauberiſchen Duft hin, der den lichten Schmelz jener Gegenden ſelbſt noch bei Weitem übertrifft: die Wärme des Luftton's, die Klarheit des Lichtes, die Durchſichtigkeit der Schatten, die zarten Reflexe und Wiederſcheine, kurz das ganze Weſen der Beleuchtung weiß der letzte beſonders zu benutzen zu einer wahrhaft magiſchen Wirkung. — Alle die bisher genannten Einzelnheiten der ſchönen Natur nun geſtaltet die Kunſt zu einem äſthetiſchen Ganzen; entweder als hinten mehr geſperrte und geſchloſ-

120) S. über die Verdienſte dieſes Künſtlers Göthe's biogr. Skizze Ph. Hackerts, meiſt nach deſſen eigenen Aufſätzen entworfen, S. 295 u. f.; übrigens findet man noch manche treffende Bemerkung über das Weſen der Landſchafts-Malerei überhaupt in dieſem Werke. (Tübingen 1811. 8.)

sene, oder auch als offene sich in die Ferne verlierende Landschaft. Bei dieser nun gewahrt man in der Regel Vordergrund, Mitte und Hintergrund; jedoch sollen diese Scheidungen sich nicht etwa scharf absetzen: das Ineinandergreifen der Lagen, nach welchem alle Haupt- und Nebentheile sich leicht und ungesucht zusammenfügen, ist eine der höchsten Schönheiten landschaftlicher Composition. Eben so wesentlich ist derselben eine überall als klare Einheit sich darstellende Mannigfaltigkeit; viele gleichlaufende Linien, überhaupt jede Monotonie in Formen und Farben, sind eben so störend, als die Unruhe und Disharmonie planloser Vielgestaltung. Auch den vollendetesten Schöpfungen dieser Art mangelt indessen noch etwas Wesentliches, so lange nicht Spuren eines höheren Lebens darin sich zeigen durch Thiere, oder mehr noch durch Menschen und durch deren Werke: die Architektur tritt in Harmonie mit der umgebenden Natur, und verleiht — von der Schäferhütte bis zum griechischen Tempel, von der schauerlich düsteren Klosterruine bis zum einsamen Försterhause des Waldes, vom friedsamen Dörfchen bis zu den fernen Kuppeln der prangenden Stadt — dem Ganzen sofort bestimmteren Charakter und Bedeutung. Die lebendige Staffage endlich ist zunächst überaus wichtig, indem sie dem Auge einen sicheren Maaßstab der Größe zu klarster Auffassung des ganzen Bildes giebt; je kleiner die Figuren sind, desto weiter erscheint natürlich der dargestellte Raum. Ein sinnvoller Künstler wird seine Gestalten übrigens niemals besonders groß halten, damit die das Auge fesselnde lebendige Situation nicht etwa die landschaftliche Darstellung, auf die es hier doch eigentlich abgesehen ist, unzeitig verdränge, und mehr zu bloßem Nebenwerke mache; aus gleichen Gründen zum Theil wird derselbe auch seine Schöpfung niemals mit Staffage überladen, da ohnedies noch der einsame Wanderer, das einzeln grasende Roß, häufig von besserer Wirkung sind, als große weidende Triften und ganze Karavanen beladener Frachtwagen. All dieses Leben selbst nun kann wiederum ent-

weder dargeſtellt werden in Momenten gleichartiger Bewegung des Gehens, Laufens u. ſ. w, oder es wird aufgefaßt in Augenblicken ruhigen Verweilens, welches in der Regel vorzuziehen iſt; die ſtarr erhobenen Füße der ſchreitenden Pferde ſtören, bei der übrigen täuſchendſten Wahrheit der äußeren Natur, leicht die Illuſion. Der raſtende Wandrer, der ſtehend oder ſitzend, neben ſeinem abgelegten Reiſebündel, gleichſam mit uns in die ſchöne Weite hinſchaut, wirkt mehr, als der ſcheinbar Gehende; der laufende Jagdhund iſt nicht ſo gut, als der, welcher vor dem aufgeſpürten Wilde ſteht, auf welches der herbeigeſchlichene Jäger eben angelegt hat. Der Idee nach nun kann die Staffirung von höchſter Mannigfaltigkeit ſein: religiös hiſtoriſch, wie Swanevelt's Raſt auf der Flucht nach Aegypten, oder wie deſſen Hagar und Ismael in der Wüſte; profan hiſtoriſch, wie Pouſſin's Diogenes, der ſeine Tonne ins Meer rollt, mythologiſch, wie häufig das Leben in Claude Lorrain's Himmels-Auen; ferner heroiſch, idylliſch, und zwar arkadiſch, oder auch im neueren Styl, wie unter andern der vortreffliche ländliche Tanz von Rubens; ſcherzhaft und komiſch, wie viele niederländiſche Bildungen der Art; und endlich ſchauerlich romantiſch, allegoriſch und hoch poetiſch, wofür die Beläge im Folgenden ſich finden. Die im Aeußeren untergeordneten Andeutungen des Menſchlichen werden dennoch gleichſam die Seele der Landſchaft, wobei die umgebende Natur als der ſchöne Körper erſcheint, welcher ſich der dargeſtellten Idee gemäß geſtaltet hat zu innigſter Harmonie. Aus der ſchönen Hülle alſo ſpricht wiederum ein Höheres zu uns; das Räumliche wird Symbol eines Geiſtigen: und ſomit erſcheint uns auch die Landſchaft als ein wahrhaft äſthetiſches Kunſtwerk. Wenn wir in einſamer Waldnacht den betenden Eremiten vor ſeiner Klauſe belauſchen, ſchließt ſich uns da nicht zugleich eine Welt geiſtiger Beſchauung auf? Denken und fühlen wir nichts, wenn wir jetzt am ſilbernen See, über dem der Mond ſein magiſches Licht ergießt, das glücklich ſchlum-

mernde Fischerdörfchen erblicken, an dessen Eingange nur der Wächter eben mit seinem treuen Hunde einsam daher wankt; wenn wir darauf aber in dem Seitenstück dieselben Wohnungen eines glücklichen Friedens rauchen sehen in wilden Flammen, die schauerlich sich abspiegeln in der sturmbewegten Fluth? Doch wozu bedarf es hier erst neuer geeigneter Vorwürfe; Claude Lorrain's Tageszeiten, Poussin's Landschaft „et in Arcadia ego," Salvator Rosa's schauerlich erhabene Gebilde, Ruysdael's Todtenacker, des allseitigen Rubens „Stille der Nacht," sind unsterbliche Farbengedichte, deren poetischen Reichthum, in jeder einzelnen Composition, viele Bogen nur genügend zu schildern und darzulegen vermöchten. Unter den neueren Landschaftsdichtern nennen wir zuerst den genialischen Friedrich in Dresden; seine allegorischen Bildungen, die in den vier Jahreszeiten zugleich die vier Lebensalter des Menschen darstellen[121]); seine großartige Gräberlandschaft[122]), und sehr viele ähnliche Bildungen gehören zu den geistvollsten Schöpfungen dieser Art. Blechen, ein jüngerer Künstler, hat unlängst eine Landschaft ersonnen mit gespenstischer Staffage; böse Kobolde nehmlich äffen einen einsam verirrten Jäger. Die einladende Klarheit des Sees wird hier augenscheinlich zur boshaften Lüge, die düster grauen Berge spuken gleichsam selbst, und der schwarze Himmel darüber droht hämisches Verderben: das Ganze ist von Seiten der Erfindung durchaus vortrefflich, und verräth große Anlage zu ächter Landschaftsdichtung[123]). Rhoden hat eine Landschaft componirt, die Vegetation des Südens benannt, welche uns die reiche Ueppigkeit jener Natur in ihrer schönsten Fülle vor den erfreuten Sinn führt; Pascal aber ist noch weiter gegan-

---

121) S. Schubert's gelungene Schilderungen dieser Meister-Gebilde a. a. O. S. 295—300.

122) S. hier Th. Körner's schöne Sonette, überschrieben: Friedrich's Todtenlandschaft.

123) Vergl. die schönen Künste in Berlin S. 213.

gen, indem er ganz Italien in einem einzigen großen Gebilde zu vereinen gewußt hat, welches den Titel führt: „kennſt du das Land, wo die Citronen blühen?" Den Vorgrund bildet eine ſchöne Gruppe ächter Kaſtanien- und anderer Bäume, heimiſch am ſüdlichen Abhange der Alpen; in dem ſchön gehaltenen Mittelgrunde erblickt man als eine ſinnvolle Bezeichnung des mittleren Italiens die Peterskuppel, und den Süden endlich charakteriſirt neben dem weiten Waſſerſpiegel ſehr bedeutſam der dampfende Vulkan. Als Staffage befinden ſich vorn der alte Harfner und Mignon, welche ſehnſüchtig hinweiſt nach den ſchöneren Fernen ihres Heimathlandes. Schinkel, dieſer größeſte der lebenden Formendichter, hat unter dem Namen „Hinblick auf Griechenlands Blüthenzeit" eine großartige Landſchaft componirt, die uns gleichſam in dem vereinten Kunſtzauber den wahren Geiſt des alten Hellas mit einem einzigen Blicke überſchauen läßt [124]; und dieſe letzt genannten genialen Bildungen nun erheben ſich, indem ihnen eine große allgemeine, und deshalb eben wahrhaft poetiſche Idee zum Grunde liegt, auf den höchſten Gipfel der äſthetiſchen Leiſtungen dieſer Art. Wenn die alten Maler durch ihre Perſonification der Natur das in Raum und Zeit Getrennte mit Leichtigkeit zuſammenſtellten zu einem ſinnvollen Gebilde [125], ſo haben, ohne den Vortheil der ſymboliſchen Figuren, jene neueren Künſtler mit ächt dichteriſchem Geiſte eine gleiche Aufgabe gelöſt: ſie führen dem Schauer eine ganze Welt von Ideen vor in dem einen einzigen dargeſtellten Moment, bei welchem, an die Stelle lebenswahrer räumlicher und zeitlicher Verbindung, die vollkommen genügende Einheit des poetiſchen Zuſammenhanges tritt. Betrachten wir nun ſchließlich das äſthetiſche Weſen der Landſchafts-Dichtung überhaupt noch mit Wenigem, ſo zeigt

124) S. über die Ausführung dieſer Bildungen meine kritiſchen Andeutungen a. a. O. S. 114—119.
125) Vergl. Toelken a. a. O. S. 22.

sich hier gegen die früher angeschauten Kunstformen eine bedeutsame Verschiedenheit. Die historischen Bilder so wie die Charakter-Gemälde sind, nach der individuellen Bedeutsamkeit der Menschennatur, auch in ihren hoch lyrischen Situationen allezeit mehr dramatisch, während die Landschafts-Malerei dagegen, selbst in ihren bestimmtesten Darstellungen allgemeiner Ideen, doch stets nur mehr lyrisch erscheint, wenn auch im höheren Sinne des Worts [126]). In der dramatischen Malerei bezeichnen die persönlichen Gebilde jedesmal objectiv für sich den eigenen Charakter; der Landschafter dagegen gebraucht die äußeren Gegenstände nur mehr als Mittel, sein subjectives Inneres harmonisch auszudrücken: jene poetischen Bilder Italiens und Griechenlands stellen die schönen Lande nicht unmittelbar ihrer wahrhaften Natur nach dar; es sind gemalte Oden, begeisterte lyrische Ergüsse einer von der erhabenen Idee angeregten empfindungsreichen Subjectivität. So viel möge an dieser Stelle genügen zur Würdigung der Landschaftsdichtung nach ihrem vollen ästhetischen Werthe; im Besitz eines reichen Vorraths von Materialien und eigenen Anschauungen hoffen wir gelegentlich ein Mehreres darüber zu sagen an einem anderen Ort.

Die Thiermalerei, welche nunmehr näher betrachtet werden muß, hat verschiedene Stufen ihres ästhetischen Werthes. Zunächst werden edlere Geschöpfe, wie etwa Pferde, Hunde, Hirsche u. s. w., mehr einzeln gemalt, oder gleichsam portraitirt; ein solches Bild aber erlangt nur wiederum eine höhere Bedeutung, wenn das dargestellte Thier den allgemeinen Charakter seiner Gattung deutlich ausdrückt; und ist nun derselbe zugleich von einer großar-

126) S. über das Wesen der höheren Lyrik Th. I. S. 25. Oefters drückt die sentimentale Landschaft eigentlich nur allgemeine Stimmungen der Seele, Trauer, Melancholie, Heiterkeit u. s. w., aus, und in solchem Falle ist die Lyrik derselben gleichsam rein musikalischer Natur. S. über diese S. 12. dieses Bandes.

tigen Natur, etwa wie im Löwen und Adler, so steigt dadurch natürlich das Interesse [127]). Eine fernere Form dieser Darstellungen faßt die Thiere in für sich selbst wenig bedeutsamen Gruppen auf; hierher gehören die weidenden Kühe und Schaafe, die Sauhetzen und Jagdscenen aller Art, und endlich die Schmieden und Pferdeställe voll zierlich gestutzter Engländer: alle diese Bildungen nun haben, weil in der dargestellten Masse die tiefere Charakteristik des Einzelnen leicht untergeht, in der Regel keinen ästhetischen, sondern nur allenfalls einen artistischen Werth. Eine dritte ungleich höhere Weise zeigt uns dagegen die Thiere in gewissen ihnen eigenthümlichen Handlungen, welche ihr inneres Wesen treffend bezeichnen: hierher gehören manche Viehstücke von Potter und den beiden Roos; Hondekoeter's treffliche Hühnerhöfe, von dem schleichenden Fuchse, oder vom darüber schwebenden Raubvogel bedroht; Mind's unübertreffliche Bildungen listig lauernder oder auch zärtlich spielender Katzen, u. s. w. Endlich aber werden die Thiere nicht unmittelbar für sich selbst dargestellt, sondern als Ausdruck einer höheren Idee; und hier nun erscheint diese an sich untergeordnete Gattung der Malerei wiederum als eigentliche Dichtung. So wußte zunächst Bassano seinen Lieblingsgegenstand, die Hausthiere, in Verbindung zu bringen mit der heiligen Geschichte, indem er das wandernde Hirtenleben der Erzväter, z. B. die Reise Jakob's nach Aegypten, so wie auch geeignete Gegenstände des neuen Testaments höchst sinnvoll für solche Darstellungen benutzte. Die Alten brauchten auch häufig die Thierbildungen allegorisch; so bezeichneten sie unter Andern die vier

127) Den Thiermalern ist nicht genug das nähere Studium der antiken Bildungen dieser Art, namentlich auch in den Vasengemälden von Tischbein, Millin und Anderen, zu empfehlen; hier nur sieht man wahrhafte Thier-Ideale. — Sehr viele alte Meister haben sich in dieser Gattung der Malerei rühmlichst ausgezeichnet, z. B. Apelles, Athenion, Pauson, Pausias, Nicias, Aristolaces, Androcydes u. A. comp. Plin. l. c.

Elemente in der Form eines Salamanders, Delphins, Löwen und Adlers. Komischer Weise hat Huysum, der große Blumenmaler, in schilfigem Grase einen Hasen dargestellt, vor dem ein großer grüner Frosch sitzt, der ihn kecklich anschaut; der Rammler aber stutzt, furchtsam bedenkend, ob ihm dieses Großmaul wohl Schaden bringe oder nicht: man kann in der That nichts Possierlicheres sehen. Vernet hat neuerdings nach einer Dichtung von Byron den Moment gemalt, wo ein wild eingefangenes Roß der russischen Steppen, auf das tyrannische Bosheit einen Menschen festschmieden ließ, nachher wieder freigelassen heimkehrt zu seinen Genossen der Wildniß, welche nunmehr den ungewohnten, nie erblickten Gegenstand neugierig betrachten und selbst beriechen: hier sieht man vollendeten thierischen Ausdruck; hier ist wahre, von höherem Geiste belebte Kunst. Den vorzüglichsten Dichter in diesem Gebiet nennen wir jedoch zuletzt, es ist der so vielseitig gebildete und gelehrte Künstler J. H. Tischbein der Jüngere; seine Mutterschaafe mit den Lämmchen spielend sind wahrhafte Idyllen, seine Rückkehr von der Jagd enthält eine Fülle der sinnreichsten poetischen Ideen, vornehmlich aber gedenken wir seiner Thiergruppe näher, welche den folgenden Gedanken ausdrückt: „auch die Starken vergehen im Streit, und das gewaltige „Wälzen ihres Kampfes vertilgt die Ohnmächtigen.“ Eine ungeheure Riesenschlange hat hier eine Löwenfamilie vor deren Höhle aufgefunden; in unübertrefflicher Gruppirung haben die drei Kämpfer sich dergestalt gefaßt, daß man den sicheren Untergang Aller vor Augen sieht; zerdrückt aber, und in der Hitze des Kampfes zum Theil von den eigenen Eltern zertreten, liegen die schwachen Jungen bereits todt oder sterbend umher: kann man wohl etwas Sinnvolleres und Ergreifenderes sehen in dieser Gattung der Malerei? Göthe sagt daher auch von diesem Künstler, mit Bezug auf dessen durch Lavater angeregte physiognomische Studien des Thierischen in Menschenköpfen:

Statt den Menſchen in den Thieren
Zu verlieren,
Findeſt du ihn klar darin,
Und belebſt als wahrer Dichter,
Schaaf- und ſäuiſches Gelichter
Mit Geſinnung wie mit Sinn. —
Das, was Büffon nur begonnen,
Kommt durch Tiſchbein an die Sonnen.

Alles was du denkſt und ſinneſt,
Was du der Natur und Kunſt
Mit Empfindung abgewinneſt,
Druckſt du aus durch Muſenzunſt.
Farbe her! Dein Meiſterwille
Schafft ein ſichtliches Gedicht; u. ſ. w.

Einige äſopiſche Fabeln, ſo wie auch die alten Dichtungen vom Froſchmäusler und dem Reinicke Fuchs geben noch vielleicht ſchicklichen Stoff zu manchen in ſich ſelbſt vollkommen verſtändlichen Thierſtücken; zum Beiſpiel ſchwebt uns für einen neuen Hondekoeter die allgemeine Trauer um die erwürgt daliegende gute Henne Kratzefuß als ein überaus-humoriſtiſches Gebilde vor Augen. Zu der Thiermalerei endlich gehören auch die Drachen, Molche, Baſilisken, Lindwürmer u. ſ. w.; hat ein Künſtler regeren Sinn für ſolche fantaſtiſche Bildungen, ſo ſtelle er uns einmal den aus glimmender Aſche emporſchwebenden überirdiſch ſchönen Wundervogel Phönix dar, von dem Herodot ſagt, daß er dem Adler an Geſtalt und Größe ungemein ähnlich, ein Theil ſeines Gefieders aber golden, und der andere purpurroth geweſen ſei; in alten Bildwerken glänzt bisweilen auf deſſen Kopfe ein leuchtender Stern[128]). Adel und Hoheit der Formen und Farben, vereint mit tiefer poetiſcher Bedeutſamkeit, erheben dieſe Darſtellung zu einer der ſchönſten für den Thiermaler höherer Art.

---

128) S die vielen alten Phönix-Bildungen in Jomard's descript. de l'Egypt. Antiqq. Th. I.

Die Blumen- und Frucht-Stücke sind Darstellungen der vegetabilischen Natur in deren schönstem Farbenschimmer. Auf niedrigster Kunststufe steht hier wiederum das Pflanzen-Portrait, oder die einzelne mit möglichster Wahrheit nach allen Härchen und Fäserchen abgebildete Blume; eine Bildung solcher Art hat, bei gehöriger wissenschaftlicher Auffassung, nur allenfalls ein näheres Interesse für den Botaniker. Höher schon erheben sich die nach Gesetzen der Harmonie in Formen und Farben künstlich geordneten Blumengruppen, Bouquets, Fruchtschaalen u. s. w.; in so fern aber auch hier die seelenlose vegetabilische Natur rein um ihrer selbst willen dargestellt wird, so sind diese Bildungen niemals ästhetische Kunstwerke, denn dieselben haben durchaus nur einen artistischen Werth: die gerühmten Blumenstücke einer Rachel Ruysch, eines Huysum und Seghers, so wie die Wein- und Frucht-Gelände des so kunstgeübten de Heem und seines Schülers Mignon erreichen selten eine höhere Stufe. Neuerdings hat Völker in Berlin, der geschickteste Blumenmaler unserer Zeit [129]), dieser Art der Malerei eine neue Bahn gebrochen, indem er die Blumen nicht in Gläsern und Töpfen, sondern als Gartenparthie lebendig darstellt, mit schönen landschaftlichen Hintergründen, durch welche Art der Auffassung das Ganze wesentlich zunimmt an Interesse und Bedeutung. Das tiefere Geistige dieser Art der Malerei beginnt jedoch erst da, wo die Pflanze nicht mehr rein für sich erscheint als bloße Nachahmung der Natur, sondern als Ausdruck einer ästhetischen Idee. Zunächst haben entweder viele Blumen an sich, oder durch ihre Farben, eine allgemeine symbolische Bedeutung, und somit können in Bouquets allerdings Stimmungen der Seele, ja sogar Ideen ausgedrückt werden: anders werden gewiß die Kränze gestaltet sein, die dem Helden, dem Dich-

129) Neben demselben verdienen der Niederländer van Oss, und Bauer in London hier noch einer nahmhaften Erwähnung.

d. V.

ter, dem Gelehrten geflochten werden, oder welche der Jüngling seiner ersten Liebe weiht. Von solcher sinnvollen Art scheinen die berühmten Bildungen des alten Künstlers Pamphilus gewesen zu sein, den die Liebe zu der schönen athenienſischen Blumen-Verkäuferin Glycere für diese Form der Malerei bestimmt hatte; derselbe malte nehmlich die zarten symbolischen Kränze und Blüthenkronen, welche seine Geliebte flocht, und diese Gebilde wurden sehr gesucht, und mit großen Summen bezahlt. Indessen vermag die Blumen-Malerei sich noch auf eine weit höhere Stufe geistiger Bedeutsamkeit zu schwingen. Es stelle uns zum Beispiel der Künstler in einem großen Gebilde das „Grab der Liebe" dar, einen zart beblümten Rasenhügel, den nur weiße und rothe Rosengebüsche in schönster Blüthenfülle umkränzen, während mehr im Hintergrunde die zarte Trauerweide und die düstere Cypresse sich erheben: über dem Grabe flattert eben ein schöner Schmetterling aufwärts. Würde nicht, bei gelungener Ausführung dieses poetischen Gebildes [130]), der sinnige Schauer, bleiche Todtenmaale gestorbener Liebe in der Brust, unwillkührlich zu demselben hingezogen werden? Würden nicht Viele solch ein Blumenstück zu besitzen wünschen als eine wohlthuend mahnende Erinnerung? — Ein mit lockenden Blüthen oder Früchten übersäeter Strauch, unter dem aber die züngelnde Viper im Verborgenen jeder lüsternen Hand schmerzvolles Verderben droht, ist ein in vielfacher Hinsicht bedeutungsvolles Bild; schöner aber ist noch wiederum der „Ruheplatz der Liebe." Ueber einem einfachen Rasensitze wölben sich laubenförmig schlanke Aeste, an denen die schönsten Blumen-Gewinde hangen, welche dem Ganzen das Ansehen eines natürlichen Thrones verleihen; alles schwellt und blühet rings umher, sogar der Erdboden ist mit einzelnen Rosen bestreut. Auf der Bank

130) Dasselbe wird bereits nach meiner obigen Angabe gemalt von Völker.

d. V.

liegt nachläßig ein aufgeschlagenes Buch, man sieht darin Schiller's Erwartung, und liest namentlich die Verse:

„O schmücke dich, du grün belaubtes Dach,
„Du sollst die Anmuthstrahlende empfangen!"

Es gewahrt hier sich ganz deutlich, daß der ungeduldig Harrende der zögernden Geliebten entgegen geeilt ist; einstweilen indessen freuen in den Zweigen zwei schnäbelnde Vöglein, sich des süßen Ruheplatzes. Glücklich Der, den hier Cytheren's Rosen an seinen eigenen reichen Lenzmond voll Blumen und Liebe erinnern! ach wir wünschen ihm dann nicht, daß er mit hervorstürzenden Thränen sich hinwenden müsse zu jenem schmerzvollen Seitenstück, zum „Grabe der Liebe!" —

Die Architektur-, Prospect- oder Perspectiv-Malerei ist die Darstellung anorganischer Massen in kunstreich von Menschenhand gebildeter Form; Ansichten vom Inneren und Aeußeren prächtiger Tempel und Kirchen, schöne Straßen, Schlösser oder auch Ruinen — nicht als landschaftliche Zier, sondern um ihrer selbst willen da — bilden hier die Kunstsphäre, in welche denn auch die Panoramen, Dioramen und ähnliche Darstellungen gehören. Was nun zunächst das tiefere Wesen solcher Gebilde betrifft, so machen sie etwa dieselbe, wenn auch natürlich schwächere Wirkung auf den Schauer, wie die Architektur selbst, über deren ästhetischen Charakter wir unsere früheren Bemerkungen an dieser Stelle nachzulesen bitten [131]); eine bedeutungsvolle Staffage kann den Effekt im Ganzen noch beträchtlich erhöhen. Bei dieser nun erscheint wiederum die Ruhe meistens besser, als die nachgeahmte Bewegung, so wie die Sparsamkeit einer unruhigen Ueberfüllung mit Figuren in der Regel vorzuziehen ist; statthaft sind jedoch dagegen größere Menschenmassen, die durch Processionen, feierliche Aufzüge u. s. w. sich darstellen als Einheit: gegen diese Staf-

131) S. Th. I. S. 70—74.

firungs-Gesetze ist jedoch oft gefehlt worden durch die vom Architektur-Maler zur Hülfe herbeigerufenen fremden Künstler, welche, indem sie die Steinmassen mit Gestalten beleben sollten, zugleich auch ihre Kunst in gehörigem Maaße geltend zu machen strebten. Das eigentlich Artistische dieser Malerei endlich besteht vornehmlich in der vollkommensten Anwendung der Linear- und Luft-Perspective, in der Feinheit, Leichtigkeit und Freiheit der durch den Pinsel geschaffenen architektonischen Linien, und in der geschickten Wahl und Behandlung der Beleuchtung: was die beiden Neef, Vater und Sohn, der ächte Canaletto[132]), und neuerdings Quaglio, Meisterhaftes dieser Art geleistet haben, ist genugsam bekannt.

Die sogenannten Stillleben, welche vielleicht durch das Wort „Nichtleben" schicklicher bezeichnet würden, bilden endlich die unterste Gattung der Malerei; Küchengeschirr, gerupfte und ungerupfte Fasanen, Hausgeräth und ähnlicher Kram werden hier dargestellt mit täuschender Wahrheit. Die Form ist dabei das Hauptsächlichste, denn die Färbung erscheint in der Regel einfach, das höchste Artistische ist hierin die harmonische Vertheilung von Licht und Schatten. In den Zeiten, wo diese Bildungen ein gesuchter Gegenstand der Mode waren, wußte man ihnen sogar hin und wieder einige Bedeutung zu geben: da erinnert zum Beispiel die Zusammenstellung des abgelaufenen Stundenglases, oder der auf zwölf zeigenden Uhr, mit dem Gesangbuche und dem Todtenkopfe daneben, an den letzten Lebensaugenblick; ein lecker angeordnetes Frühstück wartet auf seine Gäste, der aufgeputzte Weihnachtstisch auf die herbeizurufenden Kinder, u. dergl. m. Etwanige Liebhaber können solche Stillleben, oft gar niedlich gepinselt, noch genugsam auffinden in den Rumpelkammern und Trödelbuden,

---

132) Antonio Canale; sein ihm in aller Hinsicht nachstehender Schüler Francesco Guardi führt in der Kunstgeschichte auch den Beinamen Canaletto.

d. V.

wohin zuletzt unvermeidlich alle Gemälde wandern, aus denen keine Spur tieferen Lebens spricht.

Nachdem nunmehr das Innere oder die Idee der Malerei durch alle Formen derselben näher angeschaut ward in ihrer Wesenheit, so wird jetzt noch in Kurzem zu reden sein von dem Aesthetischen des Aeußeren, oder der darstellenden Mittel. Das Wort „Aesthetik," so müssen wir hier für manche Leser nothwendig einschalten, bezeichnet keineswegs den allgemeinen Begriff der Kunstlehre, nicht Theorie der Kunst überhaupt, auch nicht eine Metaphysik des Schönen; es ist vielmehr die Wissenschaft von den sinnlichen Eindrücken und der daraus entstehenden subjectiven Gefühle innerer Lust [133]: eine Aesthetik der Malerei ist also nichts anders, als die Lehre, wie diese Kunst den Schauer am Lebendigsten sinnlich-geistig anregen könne, wie sie nicht bloß dem äußeren Sinne lieblich schmeicheln, oder den kunstgelehrten Verstand beschäftigen, sondern die Psyche wahrhaft erquicken, erleuchten, erheben könne durch ächten Kunstgenuß. Weder die speciellen Regeln der Perspective, noch Farben-Recepte und anderes technisches und scientivisches Wesen des Malers dürfen uns also kümmern in der folgenden Betrachtung der äußeren Kunstmittel; wir setzen nur unsere poetische Anschauung der Kunst fort, und fragen: wie der Künstler noch ergreifend dichten könne mit der Zeichnung, Färbung und Beleuchtung für sich?

Das Licht nun, dieser nächste Ausfluß der Gottheit, diese geistigste Körperlichkeit, ist das eigentliche Element aller farbigen Darstellung oder Malerei; Farben sind „Thaten des Lichts" [134], und in solchem Sinne hat schon Plato höchst sinnig die Sonne, den mächtigen Helios, den größesten Maler genannt. Das Sonnenlicht aber erscheint

---

133) αἰσθήσεις das Wahrnehmen durch die Sinne, das Empfinden, das Gefühl, das Empfinden mit dem inneren Sinn, die Erkenntniss. d. V.

134) Göthe, in der Vorr. z. Farbenlehre.

als klare Lebenswahrheit im Gegensatz zum Mondenlichte, welches mehr einem dichterischen Traume gleicht. Licht ist das wahre sinnliche Element des Geistes; wie die stille Blume sichtbar zum Lichte sich drängt, so neigt auch die Psyche sich hin zu demselben, und wird mächtig dadurch gestärkt und erquickt. Wem der reine Aetherglanz des hohen Himmels über sich nicht einen tiefen Himmel in sich erweckt; wer das Seelenauge nicht selig versenken kann in des Abendscheines Purpurwellen; wen der klare Silbermond nicht erfüllt mit süßen dichterischen Träumen: ach für Den reden wir freilich umsonst von einer Poesie der Beleuchtung in der Kunst. Diese nun zeigt zunächst hier ein wundersames Verhältniß, denn es sind der Malerei wohl allerlei Farben eigen, aber Licht hat sie durchaus nicht, sie spielt hier nur, indem ihr die Natur zur Hülfe kommt, auf eine poetische Weise mit dessen täuschendem Schein. Nicht Alle aber, die den Pinsel führen, dichten hier; Azara sagt: „die„jenigen Maler, die ich Naturalisten nenne, das heißt, die „bloß der Praktik und den Regeln folgen, mit einem Wort, „die unwissenden Künstler, glauben alles recht vollkommen „gemacht zu haben, wenn sie bloß die Zufälligkeiten des „Lichts nachahmen, indem sie das Licht von einer Seite „hernehmen, und alle Lichter und Dunkelheiten so kopiren, „wie sie die Wahrheit mit sich bringt; das heißt, als einen „flüssigen Körper, der alle Theile bedeckt und erleuchtet, „was ihm in gerader Linie entgegen kommt, und alles „Uebrige im Dunkeln läßt. — Correggio und Mengs ver„standen die Kunst, das Fehlerhafte in der Richtung des „Lichtes zu vermeiden — sie besaßen die Kunst, die Theile, „wohin das Licht nicht unmittelbar fallen kann, mit eini„gen reflectirenden Strahlen zu beleuchten, so daß die Lich„ter sich über das ganze Gemälde verbreiten, und nichts „vollkommen dunkel darauf erschien. Daher kommt es dem „Auge so vor, als wenn es zwischen ihren Figuren hin „und her gehe, es wird von der Harmonie, die durch den „Contrast der verschiedenen Lichter und Schatten entstehet,

„bezaubert“ [135]). Hier also erscheint, erhabener Gedanke, das Zarteste in der Schöpfung noch dichterisch verschönert im täuschenden Wiederscheine der Kunst, wir dürfen hier reden von einem Licht-Ideal. Correggio hat in dieser Hinsicht das Vollendetste geleistet. Wenn er in seiner Nacht das Licht vom Jesuskinde ausgehen läßt, so entzückt uns hier nicht etwa nur die Hoheit der poetischen Idee allein, sondern auch zugleich die, man möchte sagen übersinnliche Vollendung, womit dieselbe vor unseren Blicken verwirklicht erscheint; dieses große Werk kann man, gleich vielen anderen des seltenen Meisters, ein wahrhaftes Lichtgedicht nennen. Ein solches ist auch Honthorst's Befreiung Petri, wo das himmlische Licht, welches den Gesandten Gottes umstrahlt, einen unnennbaren Reiz über das ganze Gebilde verbreitet [136]). Der Zauberstab, welcher alle diese Kunstwunder hervorruft, ist das Helldunkel; und zwar nicht der durch Vertheilung von Licht und Schatten nach bloßer platter Naturwahrheit strebende Halbschein der Uebergänge, sondern jenes freie, rein idealische Spiel des Chiaroscuro, welches Correggio's dichtender Pinsel über seine Schöpfungen hinhaucht, auf daß sie überfließen von Grazie und Schönheit [137]). Die dem Helldunkel nahe verwandte, zauberisch klare Durchsichtigkeit, auch der tiefsten Schatten, ist gleichfalls von überaus einnehmender Wirkung: in Peter Neef's nächtlich von Kerzenschein erleuchteten Domen unterscheidet man selbst in dieser Dunkelheit noch die kleinsten Gegenstände; es herrscht hier eine so wunderbare und eigenthümliche Degradation des Lichtes, daß das Auge nicht

---

135) Anmerk. zu Mengs Tract. v. d. Schönh. c. 9.

136) Dieses Meisterwerk des Gerardo delle Notti befindet sich in den öffentlichen Sammlungen zu Berlin. d. V.

137) S. über das Helldunkel ein Mehreres in vielen demselben besonders geweiheten Abschnitten bei Mengs, sämmtl. Werke Th. II. S. 65. 127. 171. 205. 215. Th. III. S. 226. 230. Vergl. auch Göthe's Farbenl. §. 849 — 861.

müde werden kann, sich zu ergötzen an diesem magischen Spiel. Nicht minder ergreifend sind die mit ächt dichtendem Geiste angebrachten Reflexe, so wie auch jene herrliche Benutzung der günstigsten Lichtmomente, wo etwa das Hauptlicht einen Haupttheil eines Gebäudes trifft; wo es das einsam neben den hingesunkenen Schwestern sich erhebende Säulenpaar eines verfallenen Sonnentempels mit wahren Helios-Blicken anlächelt, oder ein einsames Grab himmlisch verklärt. Das höchste Poetische der Beleuchtung aber ist endlich die allgemeinste Idealisirung des Lichtes, der klare Grundton desselben überhaupt. Auf Therburg's Bildungen herrscht in manchen Zimmern ein so gar eigenthümliches, gemüthliches Hell, daß man sich gern heimisch darin niederlassen möchte, auch wenn das blonde Mädchen im schimmernden Atlaskleide minder anziehend wäre. Catel's Magie der Beleuchtung haben wir früher schon erwähnt; das Licht spielt oft wunderbar um seine Figuren: man möchte so wie sie leben, und selig sein; sie athmen Licht. Was aber soll man nun erst sagen von Claude Gelee's Poesieen? Die ganze Luft ist Licht, das ganze Blau des Himmels ist Glanz geworden. Der Weg des Menschen führt durch Nacht zum Licht; das Paradies muß paradiesisch hell sein: seht Ihr nicht in Lorrain's ungetrübt verduftenden Fernen die Pforten desselben blinken? —

Der Ideal-Schönheit der Beleuchtung entsprießen zum Theil von selbst die mächtigen Zauber des Colorits; Hell und Dunkel bilden ja in ihrer Vermischung schon für sich eine Art von Färbung. „Aus Licht und Nacht wird die „Farbe geboren, getheilt in der Neigung zu Hell und Dun„kel, zu Nähe und Ferne, zu Kraft und Schwäche, zu „Wärme und Kälte, aber in der Culmination sich vereini„gend zu höchster Energie“ [138]). Das wahrhaft Harmonische, welches wir früherhin schon als das zunächst Wesentlichste der Färbung erkannt haben, liegt nicht etwa in

138) Schorn. a. a. O. S. 102.

der unmerklichen Schwächung der Farben, nicht in den Uebergängen der Mitteltinten, nicht in dem bräunlichen oder gar gelblichen und grünlichen Grundton: es kommt hier vielmehr nur an auf die tiefste innere Harmonie der Farben selbst. Mit dieser aber wird wiederum ein bedeutsam poetisches Spiel getrieben, indem sie, wie die Tonarten der Musik, bald sanfter, bald schroffer, bald aus wärmeren oder kälteren Grundtönen hervorquillend, sich charakteristisch stimmt zur dargestellten Idee: Friedrich's Todtenlandschaft ist augenscheinlich gedichtet in der Tonart Es Moll [139]). Avison hat die ästhetischen Grundregeln der Tonkunst aus den Gesetzen der Malerei geistvoll zu entwickeln versucht [140]); und so ließe sich denn auch manches Treffende wiederum über diese entnehmen aus den Tiefen der Musik. Gleich dem Tone hat auch die Farbe ein Etwas, das über den Sinn hinaus auf das Gemüth wirkt, das selbst die Thiere mächtig aufregt: und diese höhere Beziehung zur Psyche macht denn das Farbenreich zu einem reichen allegorisch-poetischen Ausdruck des Innern. Ein Mehreres an dieser Stelle, nothwendig nur flüchtig, zu sagen, wäre unnütz, da die gründlichsten Kenner bereits näher, wenn auch noch bei Weitem nicht erschöpfend, sich darüber verbreiten [141]); und so erwähnen wir statt dessen hier schicklich mit Wenigem der Copie, da diese gerade im Colorit eine der größesten Schwierigkeiten findet. Jede gelungene Nachbildung eines Meisterwerkes der Malerei ist von entschiedenstem Werthe; zum Copiren aber in ächt künstlerischer Weise gehören Genie, Geschmack und Bildung, schöne Eigenschaften eines Künstlers, die aber, an und für sich schon selten, noch seltener vereint gefunden werden. „Die Augen des Körpers

---

139) Vergl. hier S. 111. dieses Bandes.

140) S. Ebendaselbst S. 118.

141) Mengs, Th. II. S. 87. 175. 207. 215. Th. III. S. 257—266. Göthe, Farbenl. Th. I. S. 250. 263. 285. 290. Th. II. S. 339—368.

„ſind hinreichend, um das, was die Augen des Körpers „geſehen haben, zu ſehen und zu copiren; aber nur mit „den Augen des Genies nimmt man wahr, und copirt „man, was das Auge des Genies aufgedeckt hat. Nur in „der Aufwallung des nehmlichen Gefühls, welches dieſe „oder jene Züge eingegeben hat, kann man ſie erkennen. — „Junge Künſtler, copirt viel, aber ahmet noch mehr nach! „Merkt ihr denn nicht, daß, während eure Hand bloß ar„beitet, euer Genie ſchläft? Ihr copirt Meiſterſtücke, ſagt „ihr. Nein, ihr copirt an Meiſterſtücken gerade das, was „keins iſt, würdet ihr ſonſt ſo lange copiren? Uebrigens „wißt ihr, was ihr zu copiren habt? Die Elemente des „Schönen. Habt ihr euch derſelben einmal bemeiſtert, ſo „könnt ihr dann nach Belieben daraus Verbindungen bil„den, die originell ſein, und euch wahrhaft eigenthümlich „ſein werden“ [142]). Möge denn dieſe Selbſtſtändigkeit immerhin ſubjectiv ſich ausprägen zu einem gewiſſen Styl, niemals aber zur Manier; jener iſt, mit Winkelmann zu reden, ein Syſtem der Kunſt, dieſe dagegen ein praktiſch ausgedrücktes Vorurtheil. Ein ſolches nun findet ſich denn auch nur zu häufig in der Behandlung des Colorit's. Es iſt ſehr ſchwer, in demſelben nur bis zu einem gewiſſen Grade natürlicher Lebenswahrheit zu gelangen; ungleich ſchwieriger iſt es aber noch, mit den Farben für ſich wahrhaft zu dichten, und uns hier einen unwiderſtehlichen Zauber erblicken zu laſſen von idealiſcher Schönheit.

Die Zeichnung endlich macht den Anfang alles maleriſchen Dichtens, indem durch ſie die poetiſche Idee zunächſt ihren klaren Ausdruck gewinnt in der entſprechendſten Anordnung. Die Art und Weiſe, wie die Figuren in der Gruppirung einander ſinnvoll decken oder nicht, wie das Beiwerk von vorn herein zurückgehalten wird, während etwa Einzelnes mehr charakteriſtiſch heraustritt, kurz das Geſammte des erſten leicht hingezeichneten Entwurfes iſt reich

142) Du Paty. a. a. O. S. 93.

an artistischem Leben; es können hier an und für sich ziemlich gewöhnliche Gegenstände der Natur, oder auch wenig bedeutsame Ideen, schon den Schauer mächtig fesseln durch die gelungene, ächt malerisch-poetische Auffassung. Außer dieser durch die Zeichnung bedingten Anlage, und außer dem Reize der idealischen Formendichtung, liegt aber selbst in den einfachsten Elementen, in den Linien für sich eine wunderbare ästhetische Kraft [143]); man beschaue nur zum Belag die zauberisch schön geschwungenen Linien auf vielen alten Vasenbildern und herculanischen Gemälden. Höchst bemerkenswerth ist es auch noch, wie hier die Wahrheit in der Zeichnung der Schönheit oft so gänzlich untergeordnet erscheint; wenn wir zum Beispiel die Europa auf dem Stiere erblicken, so würde sie niemals sitzen können in der dargestellten Weise, sie würde augenblicklich herabgleiten: die Wirklichkeit ist hier durchaus nicht berücksichtigt, wohl aber die Schönheit, die Grazien selbst haben den alten Künstlern bei solchen Bildungen die Hand geführt. Wenn die Rosse vor Amors Triumphwagen lustig dahertanzen, so würde zwar kein Riemermeister die leichte Art der Anschirrung praktisch finden; aber das Ganze entspricht deshalb vollkommen seiner Idee, die strebenden Thiere erscheinen dabei wahrhaft belebt, der Wagen bewegt sich. Die Alten dichteten in dem freien Spiel der Formen ungleich mehr als die Neueren, deren Zeichnung sich der äußeren Wahrheit meistens nur allzu knechtisch unterordnet. Dürfte aber wohl die moderne Kunst gleichfalls so weit über das rein Natürliche hinausstreifen in das Gebiet des rein Idealen? Es wird, so glauben wir, dabei wesentlich auf den dargestellten Gegenstand ankommen; je mehr dieser hinüber spielt in das Reich der reinen Poesie, desto mehr wird eben so die Zeichnung sich in ihrer Anordnung entfernen können von der Wirklichkeit. Wenn also zum Beispiel auch ein

143) S. über die Schönheit der Linien Th. I. S. 117—121. 310. 311. dieses Werks.

neuerer Künſtler die Europa darſtellt, ſo wird er ſie gleichfalls in jener ſchwebenden idealiſchen Stellung auffaſſen dürfen; Cölia, auf hetruriſchem Roſſe der Tiber zujagend, wird in ihrer Haltung ſchon mehr ſich der Wahrheit nähern müſſen; wenn aber im Genre-Bilde die ſchöne ſpaniſche Obſthändlerin daher getragen wird vom bunt geſchmückten Maulthier, ſo muß ſie, ohne Berückſichtigung idealiſch geſchwungener Linien, wirklich ſitzen, ſonſt ruft man bangend vor dem Fall ihr, je anziehender das Gemälde iſt, um deſto eher zu: ay chica, tu caerás! Den wunderſamſten Reiz aber erhalten endlich alle maleriſchen Gebilde in dem, weſentlichſt durch die Zeichnung bedingten Ausdruck des Lebens und der Bewegung; hier entſpringen vornehmlich alle Zauber des Grazie, über deren Erſcheinung, auch in den plaſtiſchen Künſten [144]), bereits ausführlicher geredet iſt in einer beſonderen Abtheilung des Charinomos.

In Zeichnung, Colorit und Beleuchtung liegen, nach allem Vorigen, alſo an ſich ſchon mancherlei dichteriſche Elemente, ſo daß dadurch bereits, auch ohne die höhere Schönheit des im Gemälde dargeſtellten Gedankens, eine gewiſſe äſthetiſche Wirkung hervorgebracht werden kann; die vollſte Kraft erhalten jedoch jene formellen Aeußerlichkeiten erſt in der Vermählung mit der allbelebenden poetiſchen Idee. Die beſtimmtere Darſtellung dieſes Vereins in den pittoresken Bildungen jeder Art iſt das Wichtigſte aller Aeſthetik der Malerei; die Umriſſe dazu haben wir wenigſtens vollſtändig gegeben: möge denn auch das Wenige hier einſtweilen nicht ohne Einfluß bleiben auf die weitere Entwickelung der herrlichen Kunſt.

144) S. Abhandl. IV. S. 120—140.

XIV.

Schauſpiel und Schauſpielkunſt.

Der höchſte Gipfel der bildenden Künſte iſt die Schauſpielkunſt; ſie iſt lebendig beſeelte Bildnerei.

Eckhof.

Nachdem der erſte Theil dieſes Werkes bereits in mehreren geſonderten Abſchnitten die Theorie gewiſſer, bisher noch wenig beachteter Zweige der ſceniſchen Kunſt ausführlich behandelt hat, ſo erwähnen wir derſelben hier nur ſchließlich noch einmal, um, vom Raume gedrängt, mit Einigem wenigſtens das höchſte Schöne auch in dieſem Gebiet artiſtiſcher Leiſtungen kennbar anzudeuten, und den hohen Standpunkt zu rechtfertigen, den wir ihnen früherhin angewieſen haben im Reiche der Muſen. Ohnehin iſt es, ſo müſſen wir an dieſer Stelle wiederholen, die entſchiedene Richtung dieſer Beiträge zur Vervollſtändigung der Kunſtlehre, nur die bisher noch wenig oder gar nicht betretenen Pfade äſthetiſcher Wiſſenſchaft mehr zu bahnen, und ſo weit wenigſtens zu durchwandeln, daß deren höchſtes Ziel dem forſchenden Auge klar ſich darſtelle; nicht aber wollen ſie auf ſchon breit gebneten Wegen, vielleicht müßig, ſich ergehen: und ſomit könnte uns auch deßhalb ſchon das Schauſpiel für diesmal kein Gegenſtand ſein zu mehr umfaſſender Beſchauung. Ueber keine der ſchönen Künſte iſt ja ſeit Leſſing's, Göthe's und Schlegel's Erſcheinen ſo viel Geiſtvolles, leider

zum großen Theile einzeln zerſtreut, geſagt worden, als eben über das Bühnenweſen; über keinen Zweig der Aeſthetik hat man aber auch mehr ſcheinphiloſophiſch gefaſelt. Die leidigen Theaterberichte der täglich anwachſenden Journalfluth haben daher vielen wahren Kunſtfreunden überdies noch einen ordentlichen Widerwillen eingeflößt gegen alle ausgeführtere Behandlung der Dramaturgie.

Schauſpielkunſt nun, ſo bemerken wir denn hier ganz im Kurzen, verhält ſich zur Schauſpieldichtung etwa wie der Leib zur Seele; ſo wie dieſe ein vom Körper Geſondertes und ungleich Höheres iſt, ſo auch ſtellt die dramatiſche Poeſie ſich uns zunächſt als ein Hohes und Höchſtes für ſich dar, das der ſceniſchen Kunſt allezeit als ſchaffender Geiſt primitiv vorangeht; ſelbſt in der älteren comedia dell' arte, wo, indem die mimiſchen Künſtler nur nach einem vorläufigen Entwurf die einzelnen Scenen aus dem Stegereif ausfüllen [1]), beide Sphären mehr als gleichzeitige Schöpfungen zuſammenfallen, ſteht doch auch über dem Aeußeren der Darſtellung die freie Dichtung ſtets dominirend da als belebende Innerlichkeit. Die dramatiſche Poeſie nun überhaupt erſcheint als die vollkommenſte Verbindung des Epiſchen, oder äußerlich Objectiven, mit dem mehr ſubjectiven Innern des lyriſchen Empfindens und der didaktiſchen Reflexion, dieſer Grundquellen aller ſceniſchen Handlung und That; und wenn nun alle Dichtung im Allgemeinen die Wirklichkeit, welche, wie Jean Paul ſagt, einen göttlichen Sinn haben muß, weder vernichten noch wiederholen, ſondern entziffern ſoll: ſo hat die Schauſpieldichtung,

1) Da der Deutſche, bei ſeinem Streben nach Gründlichkeit und Tiefe, in der Regel nur langſam und bedächtig Gedanken producirt, und ſie noch ſchwieriger in gefällige Wortformen ausprägt mit raſcher Lebendigkeit: ſo wären dialogiſche Uebungen der obigen Art vielleicht von mehrfachem Nutzen, nicht allein für ſceniſche Künſtler, ſondern auch für Andere, welche der Gabe des leichten und freien Wortes entweder bedürfen, oder doch einen gebührenden Werth darauf legen.

d. V.

als der Centralpunkt aller Poesie, diese Aufgabe eben in höchster Vollendung zu lösen. Das Theater ist eigentlich nichts als die thätige Reflexion des Menschen über sich selbst, über die innersten Motive alles Thuns und Treibens, und über jenes wahrgenommene höhere Walten, welches, aus tiefem Hintergrunde aller Verkettungen der Dinge hervorleuchtend, die Wörter „Vorsehung, Fügung, Schicksal, Zufall" u. s. w., sämmtlich nur unvollkommen bezeichnen. In diesem Wenigen ist, wie wir glauben, das eigentliche Wesen aller dramatischen Dichtung deutlich genug enthalten, sie möge nun den Ernst des Lebens tief erfassen, oder dasselbe im heiteren Humor mehr von der Kehrseite darstellen; das ächt Komische steht, in so fern es gleichfalls in einer beschränkten Freiheit, in dem Conflikt des Willens mit den Hindernissen der äußeren Natur, oder im Zwiespalt zwischen Mittel und Zweck seinen letzten Grund hat [2]), dem hoch Tragischen, der tiefsten Idee nach, viel näher, als man es auf den ersten Anblick zu glauben geneigt sein möchte. Aus unseren obigen Andeutungen wird zugleich auch klar, daß das belebende Princip des Drama im innigen Zusammenhang stehe mit der jedesmal herrschenden Weltanschauung der verschiedenen Zeiten und Völker, wie zum Beispiel das Fatum in der Tragödie der Griechen mit deren Philosophie und Religion; dieses mehr Relative aber, welches den Kern des absolut Schönen in verschiedenen Glanzepochen der dramatischen Dichtung umhüllt, ist neuerdings oft nicht deutlich als ein solches erkannt worden, und hat zu manchen Mißgriffen Anlaß gegeben, sowohl in der Praxis als in der Theorie. Was nun diese im Allgemeinen betrifft, so mangelt, hier abermals zu erwähnen, jetzt überhaupt gänzlich eine, dem Geiste neuerer Zeit entsprechende, systematisch zusammenhangende Poetik. Man sieht fast alle Tage Gedichte mit dem Namen „Romanze" oder „Ballade"

2) Vergl. St. Schütz, Theorie des Komischen S. 23. u. f.

überschrieben, die keine sind; eine Novelle des Boccaccio und Cervantes ist eine gar andere Schöpfung als eine Novelle von Tieck; über das Wesen der Hymne und Dithyrambe, der Elegie und Heroide, der Parabel, Paramythie u. s. w. findet man in der Kunstlehre gleichfalls noch manches Schwankende: und so ist es denn natürlich auch mit den verschiedenen Formen der Schauspieldichtung. Noch hat Niemand hier das Einzelne, von der Tragödie bis hinab zum dramatischen Schwank, in einem leicht überschaulichen Zusammenhange gründlich erörtert; auch die größesten Dramaturgen behandeln, fragmentarisch zerstreut, immer nur besondere Zweige, und namentlich das Trauerspiel: die Theorie des Lustspiels ist dagegen gar wenig noch bedacht. Wir nun möchten darin drei Hauptgattungen annehmen, je nachdem nehmlich das Komische mehr in den Situationen, und ferner in den Charakteren liegt, oder die Dichtung endlich sich frei erhebt zu dem höheren humoristischen Lustspiel. Zur ersten Classe gehört zunächst das eigentliche Intriguen-Stück, in welchem es weniger ankommt auf tiefere Charakteristik der Individuen, als auf eine mannigfache Verkettung ergötzlicher Situationen, deren labyrinthischen Knoten ein durchgeflochtener rother Liebesfaden endlich zur Befriedigung löst. Es hat diese unterste Form des Lustspiels allerdings wohl noch einen eigenthümlichen Werth, jedoch öffnet sie eben auch der Flachheit und Seichtheit die Bühnenpforte; zum Beispiel gehören der französischen Stückfabrikanten jämmerliche Machwerke meistens hierher, welche, in sogenannter freier Uebertragung und Bearbeitung, jetzt das deutsche Theater gleichfalls genugsam überfluthen. Zwei junge Leutchen sind einander zärtlich zugethan; von Natur aber eben so empfindsam als einfältig, und auch von der Liebe selbst nicht gehörig gewitzigt zur Beschwichtigung irgend einer ihrem Glück im Wege stehenden Narrheit eines alten Oheims, Vormunds u. s. w., wollen sie sich eben der schwärzesten Verzweiflung überlassen: da schmiedet noch zur rechten Zeit der naseweise Reitknecht des Lieb-

habers, in Verbindung mit der schnippischen Zofe, eine recht plumpe Intrigue, die aber zum erwünschten Ziele führt, und bei dem dann gewöhnlich die Dienerschaft einander zur Gesellschaft gleich mitheirathet: ist das nicht das Skelett zu Hunderten solcher armseligen Krüppelgestalten? Sollte der gesunde deutsche Sinn sich denn nicht bald mit höchstem Widerwillen abwenden von solchen fremdartigen Albernheiten? — Das sogenannte Conversations-Lustspiel beruht in seiner tieferen Wesenheit gleichfalls auf dem Komischen der Situationen; es ist eine Art von Intriguen-Stück, das aber in den höheren und höchsten Sphären der gebildeten Welt sich nur bewegt, und durch die zur holdesten Anmuth vollendete Sprache des geselligen Scherzes einen vornehmlichen Reiz erhält. Die Schöpfungen der Art erschüttern zwar in der Regel minder das Zwerchfell, als die vorigen, aber dem Dichter bieten hier zu einem fein ergötzenden Spiel der gewandteste Witz und die liebenswürdigste Laune sich dar: Calderon's reizendste Gebilde heiterer Art gehören zum Theil in diesen Kreis. Die Franzosen nicht minder können manches treffliche hierher zu rechnende Produkt aufweisen, und auch bei den Deutschen haben einige neuere Dichter diese Form des Lustspiels nicht ohne Erfolg bearbeitet [3]). Unter den Charakterstücken nehmen diejenigen die niedrigste Stelle ein, welche sich an eine mehr vorübergehende Thorheit eines Standes, einer Sitte oder Mode ketten, die eine oder mehrere der handelnden Personen dergestalt befangen hat, daß dieselbe, mit deren Wesen auf das Innigste verwachsen, all ihr Denken und Handeln bestimmt. Wenn der rastlose Strom der Zeit die

3) Unter Andern Franz Elsholtz in seinem Original-Lustspiel „die Hofdame," welches nächstens zur Oeffentlichkeit gelangen wird. Auch andere werthvolle dramatische Schöpfungen, namentlich von Moritz Veit und Carl Werder, treten binnen Kurzem an das Licht; es regt in mehreren jetzt aufstrebenden Dichtern sich ein kräftig frisches Leben, das zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.
d. V.

also abgespiegelte Narrheit und Verschrobenheit hinweggeführt hat, so versinken alle Lustspiele solcher Art ins Meer der Vergessenheit; wie viele Stücke, die in dem Ahnenstolze begründet waren, sind also verschwunden, sammt den „Organen des Gehirns," der „Griechheit" u. s. w. Doch haben diese dramatischen Ephemeren einen augenblicklichen moralischen Werth, indem sie wesentlich dazu beitragen, der Narrheit, auf welcher sie eben begründet sind, das Grab zu bereiten. Das höhere Charakter-Lustspiel aber lehnt sich an eine permanente Lächerlichkeit im Einzelnen der menschlichen Natur; und wenn nun das Bild einer solchen dauernden Schwäche so meisterhaft aufgefaßt ist, daß das als darin befangen dargestellte Individium gleichsam die ganze Gattung ähnlicher Thoren repräsentirt: so lebt ein solches Stück für alle Zeiten, es veraltet höchstens in der äußeren Form, tritt aber, wie ein Phönix aus der Asche, immer neu wieder an das Licht [4]). Manche Dichtungen Moliere's werden nach Jahrtausenden noch gefallen, und eben so auch Moreto's „el desden col en desden" [5]), denn es wird auch dann noch Geizige, eingebildete Kranke,

---

4) So kamen z. B. die Lustspiele eines Menander, Diphilus, Epicharmus und anderer griechischer Dichter in veränderter Form wieder hervor in den Stücken des Plautus und Terenz; und diese bildete zum Theil wiederum, wie unter Andern im Character des Geizigen, Moliere nach.

d. V.

5) Dieses unsterbliche Meisterwerk erschien im Jahre 1664 auf der französische Bühne in Moliere's „Princesse d'Elide;" im Jahre 1772 begann es die Italiäner höchlichst zu ergötzen in Gozzi's „Principessa filosofa, o il contraveleno;" nach dieser Bearbeitung übersetzte und verpflanzte es ein gewisser Werthe auf das deutsche Theater, wo es vor einem halben Jahrhundert mit lautem Beifall gesehen ward, und wo es, in nie veraltender Schöne, noch heute alle Schauer entrückt unter dem Namen „Donna Diana." Mit Schreivogel's neuer vortrefflicher Bearbeitung scheint die schöne Idee endlich auch die entsprechendste Form gewonnen zu haben, in der denn dieses genialische Gebilde, ohne wesentliche Veränderung, den späteren Zeiten überkommen wird.

d. V.

und scheinheilige Heuchler geben; so wie nicht minder weibliche Charaktere vorhanden sein werden, die im stolzen Wahne aller Liebe zu trotzen wähnen, und endlich, nach vergeblichem Kampfe mit dem Naturgesetz, arg gedemüthigt unterliegen. Wenn nun, wie eben in der Donna Diana, solche Charakter-Lustspiele nicht etwa nur die Hauptfigur, mit Vernachlässigung aller Uebrigen, sorgsam entfalten; wenn vielmehr die anderen Personen sich in fein gewählten Gegensätzen um dieselbe gruppiren, oder gar mit ihr innig verflochten werden durch eine für sich schon interessante Intrigue, die aus dem Wesen des Hauptcharakters selbst sich natürlich hervorspinnt, und denselben, ächt komisch, in stetem Contrast darstellt mit den mannigfach verwickelten Situationen: so hat diese Form der scenischen Dichtung ihre Vollendung erreicht. Wir haben an dieser Stelle mancher zarterer Scheidungen nicht gedenken können, die, bei einem tieferen Eingehen auf den Gegenstand, noch zu machen wären in den bisher betrachteten beiden Arten der Situations- und Charakter-Stücke [6]); ungleich höher als diese erhebt jedoch, aller hier wahrgenommenen Schönheiten ungeachtet, sich endlich das humoristische Lustspiel. Darin handelt es sich nicht allein mehr um launige Darstellung menschlicher Schwächen; nicht mehr um interessante, durch List, oder auch durch scheinbaren Zufall herbeigeführte Verwickelungen; nicht mehr um das nach manchem komischen Sturm endlich errungene Glück eines liebenden Paares: die große Dichterseele vielmehr rührt jetzt munter ihre Aetherflügel, und schwingt, ein freier Geist, sich hoch empor zu einer all-

6) Wenn das gemeine Leben in seiner niedrigsten Thorheit Gegenstand der Darstellung wird, und dabei die nothwendige ästhetische Wahrheit des Lustspiels hier, in übertriebener Carikirung der Charactere und in geringster Motivirung der Situationen, nur an die fernste Gränze der Wahrscheinlichkeit streift: so entsteht die Farce oder Posse; das Wesen der Burleske aber ist die stets absichtliche Beleidigung aller äusseren Wahrheit unter dem ernsthaften Schein wirklicher Lebensdarstellung.

d. V.

gemeinen heiteren Weltanschauung. In dieser verschwimmt alles Einzelne zu einem einzigen großartigen Gebilde; die Schranken des Raumes und der Zeit versinken, die entferntesten Völker und Menschen, Sitten und Thorheiten treffen hier zusammen, die Geisterwelt sogar öffnet zu heiterem Spiel ihre sonst so ernsten Pforten; und Witz und Humor, den der Meister darin so treffend das romantisch Komische nennt [7]), verbinden alles dieses sonst unter sich Fremdartige auf eine fast unbegreifliche Weise zur schönsten poetischen Einheit. Aristophanes, der Schöpfer des Lustspiels, läßt uns dessen eben angeschaute höchste Wesenheit in manchen deutlichen Klängen vernehmen, die zum vollen Akkorde sich gestalten in Shakespeare's romantischen Gebilden, und namentlich im „Sommernachtstraum;" auch Tieck hat, in seinem „gestiefelten Kater" und in einigen anderen Dichtungen, den zu lange verstummt gewesenen humoristischen Ton wieder angegeben mit klarem Sinn für das höchste Schöne. Zu hoffen steht, daß derselbe — da doch am Ende nur aus deutscher Tiefe das Lustspiel in seiner großartigsten Bedeutung emporblühen kann — bald rüstige Nachfolger finden werde unter den neu aufstrebenden Sängern. In jener frei geschaffenen Dichterwelt nun, wo der Geist, aller Fessel entladen, sich heiter und labend ergeht, begegnet derselbe denn auch ohne allen Anstoß wiederum gewissen komischen Personen und stehenden Masken, die, von dem hochgelahrten Richterstuhl eines Gottsched herab, einst schmachvoll exilirt wurden [8]); und Viele freuen sogar sich höchlichst der erneuerten Bekanntschaft. Mit der nüchternen Alltäglichkeit und soliden Bürgerlichkeit des modernen Lustspiels, dessen

7) Jean Paul, Vorsch. d. Aesth. S. 140. S. auch über den Humor noch Adolph Wagner's gehaltvolles Werk: das Reich des Scherzes, mit einem Anhang von J. A. Kanne. (Leipz. 1823.)

8) Auch der sonst verdienstvolle Goldoni half, mit Verkennung seiner Interessen als Lustspieldichter, den Harlekin und dessen Genossen bekriegen.

höchstes Interesse so oft nur darin besteht, endlich zu vernehmen, wie nach manchen launigen Schicksalen der dumme Hans und die alberne Grete einander ehlichen, konnte der hoch poetische Harlekin freilich nichts mehr zu schaffen haben, er mußte die Schaubühne verlassen, um dieselbe dereinst, veredelt zu seiner wahrhaften ästhetischen Natur, nur mit desto größerem Erfolge wieder zu betreten im humoristischen Lustspiel. Gewichtvolle Stimmen haben sich bereits genugsam ausgesprochen über den hohen Werth und über die Bedeutsamkeit des Harlekin [9]), von dem unter Andern Sulzer sagt: „einige Kunstrichter halten dafür, daß eine „solche Person dem guten Geschmack des Schauspiels entgegen sei, und die komische Bühne erniedrige. Es ist aber „nicht schwer zu zeigen, daß dieses Urtheil übereilt, und daß „der Harlekin in vielen Fällen beinahe unentbehrlich sei. „Wenn es darum zu thun ist, daß ein ernsthafter Narr in „seiner völligen Lächerlichkeit erscheine, so darf man ihm „nur einen guten Harlekin zur Seite setzen. — Seine „Hauptverrichtung muß sein, das Lächerliche, das in den „Schein des Ernstes oder der Würde eingehüllt ist, an den „Tag zu bringen; dem Schalk die Maske abzunehmen, und „ihn dem Spotte Preis zu geben“ [10]). Jean Paul nennt den Harlekin höchst sinnreich den Chor der Komödie [11]), und sagt in solcher Ansicht viel Treffendes über dessen Wiedereinführung in das komische Drama. Es soll übrigens hier nicht behauptet werden, daß in jeder Schöpfung sol-

9) „Castigat ridendo mores.“ Santeuil. — J. Möser: Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen. (1761. 8.) — Lessing vertheidigt den Harlekin nicht minder geistreich als Möser in seiner Dramaturgie Th. I. S. 138. u. f.

10) Theor. d. schön. K. Art. Harlekin. Vergl. auch Flögel's Gesch. des Groteske-Komischen S. 32—44. 146. u. f.

11) a. a. O. S. 245. u. f. Solcher Ansicht entsprechend hat Platen-Hallermünde den Chor dargestellt in der Einen Person des Juden. S. dessen Lustsp. die verhängnissvolle Gabel.

cher Art die launige Perſon als ſtehender Charakter durchaus wiederkehren müſſe; wir haben nur das nahe Verhältniß in Kurzem nachweiſen wollen, in welchem der an ſich ſo bedeutſame Harlekin ſteht zu der höchſten Idee des humoriſtiſchen oder romantiſchen Luſtſpiels. Ein ſolches indeſſen würde jetzt bei der größeren Maſſe des Theater-Publikums ſicher nur geringen Beifall finden, ja man würde es wahrſcheinlich heut zu Tage noch auspochen; wie lange nun mag es wohl dauern, bis man in der Bildung weit genug fortgeſchritten iſt zum erquickenden Genuſſe jener genialen Schöpfungen [12])? Ob man wohl im Jahre 1928 dieſelben ſchon fröhlich willkommen heißen mag auf der veredelten deutſchen National-Bühne? —

Nächſt den im Luſtſpiel, ſo wie im Schauſpiel überhaupt, waltenden Ideen wäre nunmehr näher zu reden von dem darſtellenden Mittel der Sprache, und zwar von deren innerem Weſen der poetiſchen Bilder, rhetoriſchen Figuren u. ſ. w., wie auch von dem rein Muſikaliſchen derſelben in beſonderer Beziehung zur dramatiſchen Dichtung. Was nun dieſes Aeußere, nehmlich den Rhythmus und Reim der ſceniſchen Rede betrifft, ſo haben wir unſere Anſichten darüber ſchon des Weiteren ausgeſprochen in der eilften Abhandlung; daſelbſt finden ſich auch bereits manche allgemeine Andeutungen über den rhetoriſchen Theil der Dichterſprache, die, mit näherer Rückſicht auf das Dramatiſche, hier weiter auszuführen uns für diesmal der Raum nicht geſtattet.

Wenn nun die dramatiſche Dichtung in der Sprache die möglichſt vollendete Form gewonnen hat, ſo tritt ſie ins Leben, ſo gewinnen ihre Charaktere plaſtiſche Geſtalt durch

12) Man beginnt jetzt, hohe Preise auszusetzen für deutsche Original-Lustspiele; möge denn dieses löbliche Thun bald kräftig einwirken zur Veredlung des, durch französischen Tand, durch einheimische Dichterlinge und durch einsichtslose Theater-Directionen, so tief gesunkenen Geschmacks.

d. V.

die Schauspielkunst. Diese erscheint hier zunächst als etwas durchaus von der Dichtung Gesondertes; der scenische Künstler steht kaum noch in geistiger Verwandtschaft mit dem Dichter. Das poetische Gebilde an sich wird eigentlich durch die theatralische Wandlung in belebte Statuen und Bilder weder fortgesetzt noch vollendet; der Schauspieler erfaßt dasselbe nur, um daraus ein neues mimisches Kunstwerk zu bilden, das, gegen die Dichtung betrachtet, sich nach ganz anderen Gesetzen formt. Dennoch aber ist von dieser die scenische Kunst durchaus abhängig; ihre Schöpfung erscheint, wie wir früher schon gesehen haben, allezeit nur secundär. Da jedoch die Schauspielkunst sich als schöne Kunst bewähren muß, so entsteht die Frage: wie sie, als solche, in jener Dependenz zugleich noch wiederum frei erscheinen könne? was ihre höhere Innerlichkeit sei? und wie, da alle Künstler sich uns dargestellt haben als eigentliche Dichter, auch der Mime sich in seinen Leistungen emporschwingen könne zum selbstständigen Poeten? Das ächt künstlerische Schaffen des Meisters, so antworten wir, besteht vornehmlich darin, daß er allezeit nur die Gattung des eben dargestellten Charakters spiele, doch aber, durch gewisse klug angebrachte Eigenheiten, dabei nur ein bestimmtes Individuum zu geben scheint. Ein untrüglicher Probierstein solcher Darstellungen ist es, wenn, in so fern dieselben etwa dem heutigen Leben näher verwandt sind, fast jeder Zuschauer in dem scenischen Gebilde ein anderes Original aus seiner Bekanntschaft zu erkennen wähnt. „Hier „schafft also der Künstler sich selbst ein aus vielen einzeln „bemerkten Zügen und Aehnlichkeiten kunstreich zusammen„gesetztes und veredeltes Bild, mit einem Worte, ein Ideal. „Wer dieß vermag, ist Schauspieler vom ersten Rang, ist „schöpferisches Genie, ist selbsterzeugender Dichter“ [13]). Der scenische Künstler erscheint also hier einmal als ein sprechen-

13) Böttiger, Entwickelung des Iffland'schen Spiels etc. S. 64.

des Bild ſeiner darzuſtellenden Dichtung, zugleich aber zeigt er uns auch noch ein ſelbſtſtändiges mit vielfach zarten Farben ausgeführtes Charakter-Gemälde, deſſen feinſte Aeußerlichkeiten nicht eigentlich mehr zu finden ſind in des Dichters Zeichnung. Zu einer ſolchen freien Schöpfung nun gehören — neben vielfacher natürlicher Anlage in Geſtalt, Organ u. ſ. w. — vor allen Genie, und ein durch höhere Bildung zugleich ſo geſchärftes geiſtiges Auge, daß es jeden Winkel des menſchlichen Herzens klar durchſchaut, und hier die geheimſten Regungen erfaßt in ihrer lebendigen Aeußerung. Der große Schauſpieler verſenkt ſich gleichzeitig in die Tiefen der eben darzuſtellenden Dichtung, wie in die ſeinem zu zeichnenden Charakter zunächſt verwandte allgemeine Menſchennatur; ſeine eigene Weltanſchauung macht alſo hier, neben dem Tiefblick des Dichters, ſich geltend für ſich. Jedes Gefühl, jeden Affekt aber, den der mimiſche Künſtler alſo verallgemeinert wiederzugeben hat, muß derſelbe auch durchaus zu empfinden fähig ſein, denn ſonſt wird er nie wahrhaft Eins werden mit ſeiner Rolle; da aber ſeine Schöpfung nicht als ein Geſondertes neben ihm hinausfällt, ſondern in ſeiner Perſon ſelbſt nur objectiv hervortreten kann: ſo ſoll er zu allen Momenten nicht bloß in, ſondern zugleich auch über dem dargeſtellten Gefühl ſtehen mit künſtleriſchem Bewußtſein. Er ſelbſt in ſeiner perſönlichen Erſcheinung wird zum äſthetiſchen Kunſtwerk; das innere Toben der gefühlten Leidenſchaft, ja der Sturm des höchſten Affekts, dürfen alſo niemals etwa die Muſik ſeiner Rede verwandeln in widrigen Schrei platter Naturwahrheit, und die Gebehrde nicht erniedrigen zum Ausdruck roher Wildheit. Der Schauſpieler iſt in recht eigentlichem Sinne des Wortes plaſtiſcher Künſtler, und als einen ſolchen ſchützt, wie wir früher ſchon bemerkt haben [14]), das Tranſitoriſche ſeiner Bilder ihn keineswegs gegen die ſtrengſten Anforderungen der zeichnenden Kunſt; ſeine Linien und

14) Th. I. S. 122. u. f.

Bewegungen sind durchaus in jedem Augenblicke abhängig von dem allgemeinen Gesetz der Grazie.

Die vom Genius beseelte Rede des ächten Mimen ist ein Wiederhall der innersten Lebensklänge, ein klares Echo der wogenden Empfindung; diese aber äußert schon in der höher veredelten Sprache des Dichters selbst sich durchaus musikalisch, und so wird der Schauspieler, welcher uns hier die zarte und doch so charaktervolle Rhythmik und Melodik schön vernehmen läßt, zugleich ein wirklich ausübender Tonkünstler [15]). Daher also gehört zu seinen wichtigsten Studien zunächst die Stimmbildung; es müssen die einzelnen Elemente der Vokale und Consonanten bis zur höchsten Reinheit und Deutlichkeit geübt, und die Höhe und Tiefe so wie Stärke und Schwäche der Stimme, für alle Nüancen der Leidenschaft, möglichst wohltönend ausgebildet werden; der größeste Theil der rein musikalischen Bestimmungen findet auch seine vollkommene Anwendung in der Declamation. Man kann hier ohne Metapher reden von einem Grundton oder einer Tonart, in welcher zum Beispiel ein Monolog mit allen seinen verschiedenen Ausweichungen gesprochen werden muß; es giebt dabei ein bestimmtes Tempo, eine Acceleration und Retardation, Pausen und Fermaten, Piano und Forte, Crescendo und Decrescendo, Staccato und Portamento der Sprachstimme, worüber bereits viel Treffendes gesagt ist [16]), wenn gleich damit die so wichtige Theorie von der Musik der Rede noch bei Weitem nicht vollständig begründet erscheint.

Ueber die Gebehrde des Schauspielers, als äußerlich körperlichen Ausdruck der inneren geistigen Regung, haben wir in Hinsicht auf Wahrheit und Schönheit bereits aus-

15) Vergl. hier mehrere die Schauspieler betreffende Stellen in der Abhandlung über die Musik der deutschen Dichtkunst, unter Andern auch S. 307. d. B.

16) S. Sekendorf's Vorles. über Declamation und Mimik Th. I.

führlicher uns ausgesprochen [17]), daher fügen wir hier nur noch die beiläufige Bemerkung hinzu, daß doch die dramatischen Dichter auch die sorgsamste Mühe verwenden möchten auf das Studium der Pantomime. Wenn denselben hier tiefere artistische Einsicht und Menschenkenntniß mangeln, so verrathen sie ihre Unwissenheit besonders in Selbstgesprächen und anderen Stellen solcher Art: es muß alsdann hier schlechterdings Alles gesagt werden, und die handelnden Personen scheinen eigentlich nur da zu sein, um ihre Gefühle langweilig breit zu erzählen. Jüngeren Dichtern wird in der Regel bei der Darstellung die Hälfte ihrer Monologe gestrichen, weil sie von dem psychologisch-ästhetischen Wesen derselben überhaupt keine klare Vorstellung haben, und weil sie zugleich auch nicht deutlich wissen, was alles die Erscheinung des ächten Schauspielers an sich schon so tief eindringend zu sagen vermag, auch ohne das weithin ausgesponnene Wort. Den mächtig ergreifenden Gebehrdenausdruck des mimischen Künstlers nun unterstützt bisweilen auch noch eine, durch mancherlei Kunstmittel, dem dargestellten Charakter möglichst angenäherte Scheinphysiognomie; das mit großer Ueberlegung gewählte Costüm, so wie auch noch die Scenerie überhaupt, tritt in genaue Uebereinstimmung zum Ganzen: und so gestaltet, aus dem schaffenden Geiste des Dichters ursprünglich hervor, sich endlich Alles zur höchsten lebenswahrsten Einheit.

Schauspieldichtung und Schauspielkunst, die für sich selbst als zwei völlig gesonderte Sphären sich darstellen, fließen auf der Bühne innig zusammen zu einer einzigen artistischen Schöpfung. Die dramatische Poesie aber haben wir als den Gipfel erkannt, in dem alle übrige Formen der Dichtkunst sich vereinen, und die Schauspielkunst erschien uns als eine Synthesis musikalischer und plastischer Kunst; es gewinnt demnach hier die umfassendste Idee, also die reichste und schönste Innerlichkeit, in dem unmittelbarsten

17) S. Abhandl. V.

Seelenton der Sprache und in dem lebenvollen körperlichen Ausdruck die reichste und schönste Aeußerlichkeit: folglich rechtfertigt, unserer früheren Darstellung gemäß, das ächte Schauspiel sich als das bei Weitem höchste und vollkommenste ästhetische Kunstwerk[18]); keine der Schwesterkünste ist vermögend einen so tiefen und allgewaltigen Eindruck hervorzubringen. Der Schauer fragt im Moment des vollsten Ergriffenseins nicht, ob die scenischen Bilder dauernd neben dem Menschen hinaustreten als gesonderte Schöpfungen, oder ob sie, an dessen Erscheinung haftend, rasch vorüberziehen: ja ein höherer Kunstsinn hält die hier wahrgenommenen lebendigen Charakterzüge eben so fest in der Seele, als die reizvollen Linien des starren plastischen Meisterwerkes. Das Ideal der Form geht zwar den scenischen Bildern ab, an dessen Stelle aber tritt, in der wahrhaften, lebendig beseelten Grazie, das Ideal der Bewegung, das hier mit dem vollendet ausgeführten Charakter-Ideal der Dichtung zusammenfällt: es erscheint also das Schauspiel als eine ideelle Abspiegelung des vollsten inneren und äußeren Lebens selbst; der Mensch erblickt hier im Lichte der Kunst den Menschen, die Menschheit, und die Welt.

Indem nun das Schauspiel dem Leben so nahe steht, kann natürlich auch keine Kunstleistung ausbildender sein für alle Classen eines Volkes; und wenn die Bühne in solcher Hinsicht noch nichts Rechtes gewirkt hat: so liegt dieß nur an einer mangelhaften Direction, die — ohne Streben nach Veredlung des Geschmacks, ohne ästhetische Censur, und oft ohne alle tiefere Kunstkenntniß — nur eitlem Tande fröhnt, und zunächst besonders die Casse bedenkt, welche übrigens auf die Dauer nicht leiden würde durch das Bessere und Edlere. Auch im Geistigen bewähren sich die physischen Gesetze der Elasticität, nach welchen mit der Stärke des Drucks oder Falls die wieder emporstrebende Kraft in gleichem Maaße wächst; und deshalb kann man

18) S. Th. I. S. 63—63.

hoffen, daß eben aus dem jetzt hereinbrechenden gänzlichen Verfall, aus der tiefsten moralischen und ästhetischen Entwürdigung der deutschen Schaubühne — durch Kotzebuesche Rehböcke, Aubry-Hunde, Jokko-Affen u. s. w. — dieselbe sich auch bald um so kräftiger wieder aufschwingen werde zu höherer Veredlung.

Die Schauspielkunst muß, ihrem Wesen nach, schließlich das Leben selbst in vielfacher Weise unmittelbar berühren, und gleichsam unmerklich in dasselbe übergehen. Bouterwek sagt: „von den rhythmischen Bewegungen des Kör„pers an, aus denen die Tanzkunst entsteht, bis hinauf „zur Vollendung der eigentlichen Schauspielkunst durch De„klamation und Gesang, lassen sich eine Menge mimischer „Künste denken, die keine besondere Namen haben, und auch „keiner bedürfen; denn Jeder, wer zu Fuß oder zu Pferde, „auf dem Theater oder auf der Kanzel oder in Gesellschaf„ten repräsentirt, wie es die Franzosen nennen, das heißt, „einen gewissen Charakter durch seine Person absichtlich dar„stellt, treibt eine mimische Kunst“ [19]). Die gewöhnliche Art solche Künste zu treiben ist die linkische und affektirte, sie sollte und könnte aber, früheren Bemerkungen zu Folge [20]), die edle und schöne sein.

Wie in jeder gesonderten ästhetischen Sphäre, so tritt uns auch in der Schauspielkunst wiederum, nach mehrfacher Richtung hin, die nahe und bedeutungsvolle Beziehung der Kunst zum Leben natürlich entgegen, die wir, neben dem absoluten Fürsichsein in Darstellung der höchsten Schönheit, bei allen Künsten bestimmter nachzuweisen uns absichtlich bemüht haben. Nicht eitles Vergnügen war uns der Zweck der Kunst; in der Veredlung der Menschheit, in der Verschönerung des gesammten Lebens haben wir das höchste Ziel der Muse gefunden, und hoffentlich ist, durch alle schönen Künste bis hinab zur Orchestik, diese wichtigste

19) Aesthetik S. 285.

20) S. Th. I. S. 78–80.

Seite — ohne etwanige direkte Lossteuerung auf Moralien — deutlich genug nachgewiesen worden in unseren nunmehr gerundet sich abschließenden Beiträgen zur Kunstlehre. Ueberall, wo die Kunst, in ihrer höchsten ästhetischen Idee, uns erblühete als eine Vermählung des Geistes mit den schönsten Formen der Sinnlichkeit, da erwuchs zugleich auch dem Leben ungesucht die edelste Frucht: sollten daher in vorgerückten Zeiten der Bildung nicht Pflanzschulen des Schönen ein wesentliches Bedürfniß der Staaten und Völker sein? —

XV.

Kunſtſchulen.

Gute Regenten, Väter des Vaterlandes, wollt Ihr in Euren Staaten Wahrheit, Schönheit und Tugend vereinigen? Wollt Ihr auf eine dauerhafte Weiſe die ſchönen Künſte, dieſe Blüthe der Menſchheit, erhalten: ſo errichtet gute Kunſtſchulen!

Dalberg.

Das Höchſte in allen ſchönen Künſten ohne Ausnahme wird niemals erlangt werden durch Unterricht. Weder tiefes Studium noch raſtloſer Fleiß für ſich allein können hier etwas Beſonderes wirken; natürliches Talent leitet ſchon näher zum Ziele: das Genie jedoch erreicht mit lichten Schwingen erſt des Parnaſſes Gipfel. Dieſe Grundanſichten nun, mit denen wir dieſe Fragmente über die Förderung der Kunſt durch wiſſenſchaftliche Lehre beginnen, finden ſicher nirgend eine Widerrede; alle Künſtler und Kunſtforſcher ohne Ausnahme ſind damit einverſtanden. Wenn wir indeſſen einen Schritt nur weiter thun, ſo gehen alsbald zwei Hauptpartheien ihren beſonderen Weg. Viele Kunſtjünger nehmlich haben gemeint, und meinen noch, daß das Genie als ein ſolches keines beſonderen Unterrichts bedürfe; wenn es nur wirklich vorhanden ſei, dann glauben ſie mache ſich alles Uebrige, gleichſam ungeſucht, ohne großen Fleiß und tiefere Wiſſenſchaft von ſelbſt, und ſeichte Schwätzer im Fache der Aeſthetik ſtimmen ihnen, wenn auch

mit einigen Umschweifen, im Wesentlichen bei. Andere hingegen hegen die Ansicht, daß das Genie für sich allein stets zur Halbheit, zu unübertrefflich schönen Einzelnheiten in den Kunstwerken, niemals aber zu einer mehr vollendeten Totalität hinführe, und daß dasselbe nur das höchste Ziel erreichen könne in der Vereinigung mit einem gehörig durchbildeten Geiste. Diese letzte Meinung nun soll hier zunächst sich als vollkommen richtig bewähren; es muß deutlich sich darthun, daß der schöpferische Genius einzig zur Gestaltung der höchsten Schönheit geleitet werde an der Hand der Wahrheit, die jedoch nur da stets in minder getrübtem Lichte sich zeigt, wo man tiefere Blicke gethan hat in das vielseitige Wesen menschlicher Erkenntniß. Meister Göthe sagt:

„Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
„Sich durch Natur und durch Instinkt allein
„Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
„Die Kunst bleibt Kunst! wer sie nicht durchgedacht,
„Der darf sich keinen Künstler nennen;
„Hier hilft das Tappen nicht; eh' man was Gutes macht,
„Muß man es erst recht sicher kennen."

Der Künstler wird geboren; das Sprüchlein hat seine vollkommene Richtigkeit, aber er muß auch erzogen und gehörig ausgebildet werden, sonst wird er auch im besten Falle höchstens ein geniereicher Naturalist. Einem solchen möge indessen sein eigenthümlicher Werth hier unbenommen bleiben, wir lassen ihm gern die billigste Gerechtigkeit widerfahren mit Lessing, der jedoch bei dessen Erwähnung hinzu setzt: „aber der denkende, wissenschaftlich gebildete Künstler „ist doch noch eins so viel werth." Ein sicheres Mittel nun, durch welches diese höhere Kunstbildung erlangt, und möglichst verbreitet werden kann, sind zweckmäßig eingerichtete Kunstschulen und Akademieen.

Der erste Lehrsatz, den man allen angehenden Künstlern ohne Ausnahme zurufen muß, und den sie sich alle Tage ins Gedächtniß zurückführen sollten, heißt sehr ein-

fach: „sei zuerst ein ganzer Mensch, dann vielleicht gelingt „es dir auch, ein ganzer Künstler zu werden." Alle großen Meister ohne Ausnahme waren stets solche ganze Menschen, harmonisch ausgebildet an Leib und Seele und Geist, wie ein flüchtiger Blick nur auf die Kunstgeschichte dieses genugsam bekundet.

Die griechischen Künstler zunächst wurden bekanntlich alle mehr oder weniger in die Tiefen der Philosophie, Beredsamkeit und Dichtkunst eingeweihet, es waren also in jeder Hinsicht, dem Geiste ihrer Zeit gemäß, gehörig unterrichtete Männer, die zugleich als vielseitig geübt erschienen in allen verwandten Zweigen der Kunst. Phidias war nicht allein der größeste Bildner der Alten; er wird auch, indem er unter Andern das Portrait des Pericles verfertigt hatte, als geschickter Maler gerühmt, und gehörte eben so zu den vorzüglichsten Architekten seiner Zeit. Dieses Letzte nun beweist, daß er die Mathematik sehr wohl inne hatte, von der jedoch jetzt meistens die Künstler — keine Regel ohne Ausnahme — wenig oder gar nichts verstehen; diese Wissenschaft aber nennt man mit Recht die Logik aller plastischen Kunst. Gleich dem Phidias besaß auch Apelles sehr gründliche und ausgebreitete Kenntnisse; seine rastlosen Studien, so wie seine vielseitigen Kunstleistungen sind allgemein bekannt, und zu einigem Theile wenigstens erwähnt in der früheren Abhandlung über die Aesthetik der Malerei. Unter den plastischen Künstlern der christlichen Zeit erscheinen die beiden Ahnherrn Tutilo und Bernward als wahrhafte Wunder von vielseitigster geistiger Bildung und Kunstfertigkeit[1]: die ältesten italiänischen Meister nicht minder, wie z. B. Nicola, Giovanni und Giunta Pisano, übten gleichzeitig die Bildnerei, Malerei und Architektur; Meister Giotto auch, gleichsam der Vater aller späteren großen Maler, bauete den noch jetzt bewunderten Glockenthurm der Hauptkirche zu Florenz. Das erhabene Trifo-

1) Vergl. S. 419. u. 420. dieses Bandes.

lium der plastischen Künste war damals weniger gesondert; man lernte sie gleichsam gemeinschaftlich, und jeder höhere Genius hatte Kunstliebe und Fähigkeit genug, um sich in allen dreien hervorzuthun, und zugleich noch andere Künste und Wissenschaften mit günstigstem Erfolge zu treiben. Raphael übte neben der Malerei auch die Bildnerei, war, als ein sehr geschickter Architekt [2]), eine Zeit lang bei dem Bau der Peterskirche beschäftigt, und vereinigte mit seinen großen Einsichten als Künstler auch ziemlich ausgebreitete Kenntnisse eines Gelehrten [3]). Michael Angelo malte jene erhabenen Propheten und Sybillen, die Schöpfung Adam's und das jüngste Gericht; wölbte in schwindelnder Höhe frei und leicht die riesige Peterskuppel, dieses Wunder der Baukunst, und war der größeste Bildhauer seiner Zeit. Dabei zeigte er sich als geistvoller Dichter, besaß große Kenntniß von der Tonkunst, und verfaßte überdies noch akademische Reden, Vorlesungen und vermischte Aufsätze mancher Art [4]). Tizian hatte eine höchst sorgfältige Erziehung erhalten, die geschicktesten Männer unterrichteten ihn im Lateinischen und Griechischen so wie in anderen den Geist ausbildenden Wissenschaften, und daher ward späterhin sein Haus der Sammelplatz aller guten Köpfe; Gelehrte und Dichter, wie Ariost, Bernardo Tasso, Aretino und Andere, suchten die Freundschaft des großen, vielseitig gebildeten Künstlers, und lebten mit demselben gern in vertrautestem Umgang [5]). Correggio nicht minder hatte höchstwahrscheinlich die Bildnerei und Architektur geübt, und besaß genügende Kenntnisse in der Mathematik [6]); der treffliche Sal-

---

2) Vergl. E. Burton: Roms Alterth. und Merkwürdigkeiten, Th. I. S. 422. der Uebers. von Sickler. (Weimar 1823.)

3) Fiorillo Th. I. S. 111.

4) Ebendaselbst. S. 373.

5) Derselbe Th. II. S. 65. 81.

6) Ebendaselbst. S. 248. 256.

vator Rosa war ein bedeutender satyrischer Dichter [7]), so wie ausgezeichneter Tonkünstler und Componist [8]): der vielseitigste und gelehrteste aller älteren und neueren italiänischen Meister, der gleichsam eine ganze Akademie in seiner Person vereinigte, war aber der große Leonardo da Vinci. Dieser malte das Abendmahl, entwarf jenen berühmten Carton zu seinem großen Schlachtgemälde, und zeichnete die früher erwähnten so überaus meisterhaften Caricaturen; dabei war er geschickter Bildhauer und höchst bedeutender Architekt, denn er leitete das Wasser der Adda bis nach Mailand, und zog in einem höchst schwierigen Terrain den schiffbaren Canal von Mortsana nach den Thälern von Chiavenna eine Strecke von zweihundert Miglien hindurch. Dabei war er sinnreicher Dichter, tiefer Kenner der Musik, angenehmer Sänger und ein so vorzüglicher Geiger, daß er in der Kapelle des Herzogs Ludovico Sforza förmlich angestellt ward. Nicht minder geübt war er in den edlen gymnastischen Künsten; wer ihn das Roß regieren oder den Degen führen sah, der hätte leicht meinen können, der große Meister habe sein ganzes Leben hindurch nur diesem allein obgelegen. Mit wunderbaren mechanischen Kunststücken, und mit den geheimen Kräften der Naturkörper war er so vertraut, daß er einst bei einer feierlichen Gelegenheit die Figur eines Löwen von Holz machte, welche sich selbst bewegte; und ein andermal hatte er aus einem gewissen dünnen Zeuge kleine Vögel gebildet, welche von selbst frei in die Luft emporschwebten; auch ward er Erfinder des Verfahrens Ovale zu drechseln. Sein mehrfach angeführtes

7) Man hat von Rosa sechs Satyren, nehmlich: die Babilonia, der Neid, der Krieg, und ferner die Dichtkunst, Musik, und Malerei. Diese letzte hat Fiorillo besonders herausgegeben (Göttingen 1785. 8.), und die gegen die Musik findet man vollständig abgedruckt in Matheson's „Mithridat" wider den Gift einer welschen Satyre, genannt la musica. Hamb. 1749.

8) Orloff, Essai sur l'histoire de la musique en Italie p. 241.

Buch von der Malerei gehört zu den vorzüglichsten Schriften über die Theorie dieser Kunst; nächst diesem verfaßte er aber noch viele andere Werke und Abhandlungen über mechanische, optische und anatomische Gegenstände, so wie auch über die Bewegungen und über den Ausdruck des menschlichen Körpers [9]): alle seine großen Kenntnisse und Talente aber wurden noch wesentlich verschönt durch einen frommen Sinn und durch edle höchst einnehmende Sitten. Mit Recht heißt es also in einer geistvollen biographischen Skizze [10]) des großen nie genug zu preisenden Leonardo: „an ihm mögen die lehrbegierigen Jünger der Kunst erse„hen, daß es nicht damit gethan sei, zu einer Fahne zu „schwören, nur ihre Hand in gelenkiger Führung des Pin„sels zu üben, und mit einem leichten und flüchtigen Aster„Enthusiasmus ausgerüstet, gegen das tiefsinnige und auf „das wahre Fundament gerichtete Studium zu Felde zu „ziehen. Ein solches Beispiel wird sie belehren, daß der „Genius der Kunst sich nicht unwillig mit der ernsthaften „Minerva zusammen paart; und daß in einer großen und „offenen Seele, wenn sie auch auf Ein Hauptbestreben ge„richtet ist, doch das ganze, vielfach zusammengesetzte Bild „menschlicher Wissenschaft sich in schöner und vollkomme„ner Harmonie abspiegelt." Ein gleiches Muster von allseitiger Kunst und Gelehrsamkeit ist der größeste Meister der Deutschen, der edle Albrecht Dürer; derselbe trieb außer der Malerei mit glänzendem Erfolge die Baukunst und Bildnerei, so wie die Holzschneidekunst, Kupferstecherei, und Steinschneidekunst. Ferner besaß er zunächst in der Mathematik so große Kenntnisse, daß er mehrere die Wissenschaft fördernde Schriften darüber herausgeben konnte. Seine Unterweisung zum Messen mit dem Zirkel, sein Werk über

9) S. das Nähere über die Schriften des grossen Meisters bei Fiorillo. Th. I. S. 299—312.

10) S. Wackenroders Phantasieen über die Kunst, herausgegeben von Tieck. Abschn. IV.

die Kriegsbaukunst „etlicher Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken" sind in ihrer Art nicht minder schätzbar, als seine „vier Bücher von menschlicher Proportion" und andere die Malerei betreffende Schriften. Als geschickter Chemiker und Techniker ersann er das Mittel, die Holzschnitte mit zweierlei Farben zu drucken, so wie auch die gläserne Copirscheibe, und ward zugleich Erfinder der Kunst mit Scheidewasser auf Eisenplatten und Messing zu ätzen. Um die Buchdruckerkunst machte er sich verdient, indem er zeigte, wie man mit Hülfe der Geometrie die Buchstaben, besonders die Versalien, entwerfen müsse nach Regeln und gewisser Proportion. Als ein ächter Deutscher erkannte er ferner den vollen Werth seiner herrlichen Muttersprache, und suchte, von Pirkheimer unterstützt, deren Reinigung und Veredlung nach allen Kräften zu fördern: endlich noch nahm sein heller Geist — während die deutschen Kunstjünger heutiger Zeit häufig zu vermeintlichem Nutz und Frommen der Kunst den protestantischen Glauben ihrer Väter abschwören — an den gegen das Ende seines Lebens sich vorbereitenden Erscheinungen der Reformation den innigsten Antheil[11]). — Rubens malte historische Meisterbilder aller Art, so wie überaus vortreffliche Landschaften, und endlich auch große Thier- und Blumenstücke. Seine Kenntniß der Sprachen, die sich nicht allein über alle wichtigen neueren, sondern auch über die alten verbreitete[12]), so wie nicht minder sein umsichtiges gelehrtes und besonders geschichtliches Wissen, erhoben ihn zum geheimen Staatssecretair der Infantin Isabella, in welcher Stellung er seine großen Talente als Staatsmann zu entfalten Gelegenheit hatte. Er ging in politischen Geschäften nach Spanien; unterhandelte in Holland einen Waf-

11) S. Dürer's Reise-Tagebuch, in Murr's Journal zur Kunstgeschichte Th. VII. S. 83—93.

12) Derselbe las und schrieb nicht bloss lateinisch, er sprach es auch mit Leichtigkeit. Fiorillo Th. VIII. S. 2. 5.

fenstillstand zwischen Spanien und den vereinigten Staaten, und ward in geheimen diplomatischen Aufträgen nach England gesandt, wo er mit dem Kanzler Cottington im Jahre 1630 den Frieden zwischen Spanien und England abschloß, der von den streitenden Mächten genehmigt, und wofür er von den beiden Monarchen mit Ehrenbezeugungen und Belohnungen überhäuft ward. Raphael Mengs war der größeste Künstler des achtzehnten Jahrhunderts, und zugleich ein höchst geistvoller Schriftsteller, nicht allein über seine Kunst, sondern auch über vielfache andere zum Theil philosophische Gegenstände; sein Traktat vom Schönen gehört, mit Hogarth's Analyse der Schönheit, zu den vorzüglichsten ästhetischen Schriften jener Zeit. — Das also waren die hohen Fürsten im Reiche der plastischen Künste, und wer sonst hierin noch wahrhaft Ausgezeichnetes geleistet hat, der ist ihnen allezeit mehr oder minder geistesverwandt gewesen. Nicht körperlich bloß übten jene seltenen Meister die Kunst in Bildung der Hand; sie hatten auch Denken gelernt durch Fülle der Wissenschaft, und dieses wiederum hatte ihre Gefühle geläutert: es waren mit einem Wort harmonisch gebildete Menschen. Ein jeder Künstler, der dieses hohe Ziel aller Cultur nicht erreicht, leistet selten etwas, worauf noch die Nachwelt mit Achtung hinblickt; derselbe fällt, wie sehr auch die Zeitgenossen ihm etwa huldigen mögen, der Vergessenheit anheim, höchstens wird in einer ausführlichen Kunstgeschichte noch beiläufig etwa sein Name erwähnt.

Die größesten Dichter nicht minder waren allezeit auch Gelehrte in vollem Sinne des Worts. Shakespeare, der, weil er keine Universität bezogen hatte, gewöhnlich als ein rohes Genie gelten soll, besaß unbezweifelt seinen Zwecken genügende Kenntnisse im Lateinischen, so wie auch im Französischen und Italiänischen, und zeigt in den vielen zerstreuten Quellen, aus denen er den Stoff seiner Dichtungen zum Theil entlehnt hat, eine höchst vielseitige Belesenheit; tiefere Geschichtskenntniß aber bekundet sich klar genug in

seinen vielen historischen Stücken. Hätte ferner Schiller auch nichts gedichtet, so würde er fortleben durch seine geschichtlichen Werke, so wie Göthe durch seine Farbenlehre, durch sein treffliches Buch über die Metamorphose der Pflanzen, und endlich durch seine zahlreichen theoretischen Schriften fast über alle Zweige der Kunst. Klopstock und J. H. Voß, Herder und Jean Paul waren nicht minder von strenger Wissenschaft tief durchbildete Geister; und solche nur leisten wahrhaft Großes und Unvergängliches in der göttlichen Dichtkunst.

Die berühmtesten Schauspieler auch waren allezeit Männer von gründlicher Bildung des Geistes. Des großen Roscius, eines nahen Freundes des gelehrten Cicero, hier nicht näher zu gedenken, so war der erste mimische Künstler neuerer Zeit, der geniale Garrick ein fruchtbarer und vielseitiger Dichter [13]); Eckhof ward geschätzt als trefflicher und nachdrücklicher Redner, als Dichter, so wie als kritischer Kenner der deutschen Sprache, und wurde zugleich geliebt als zartfühlender Mensch von höchst einnehmenden Sitten und ächt religiösem Sinn. Schröder war ein eben so seltener tragischer als komischer Schauspieler, zugleich geschickter Balletmeister, und ausgezeichneter dramatischer Dichter. Als solcher glänzte auch Iffland, der hohe Meister, zu seiner Zeit, und war zugleich ein denkender theoretischer Schriftsteller über seine Kunst [14]); so wie nicht minder der

13) Nach einer Nachricht im deutschen Museum (1777) soll Garrick auch ein theoretisches Werk über den mündlichen Vortrag hinterlassen haben: seine Dramen, so wie die zum Theil trefflichen Prologe, Epilogen und andere Gedichte, erschienen unvollständig gesammelt in fünf Bänden zu London 1785 und 1798.

14) S. dessen Fragmente über Menschendarstellung auf den deutschen Bühnen, so wie auch die vielen theoretischen Abhandlungen und Aufsätze in seinen Theaterkalendern. Mit Recht verdient sicher der scharfsinnige Kunstforscher, fruchtbare Dichter und seltene mimische Künstler das lebensgrosse Marmorbild, das ihm zu Ehren nächstens aufgestellt wird in einem der Säle des Berliner Schauspielhauses.

d. V.

große Fleck[15]), wenn er gleich nichts geschrieben hat, doch die Bühne betrat mit höherer akademischer Bildung.

Noverre und Galeotti, welche die scenische Tanzkunst auf einen Gipfel der Vollendung gebracht hatten, von dem die grobe Unwissenheit der neueren Balletmeister und Tänzer keine Ahnung mehr hat, waren Männer von vielseitigster Bildung; die Schriften des Ersten verbreiten sich, außer der Orchestik, noch mit geistvoller Umsicht über Musik, Architektur, und über viele andere Gegenstände der Kunst und des Lebens, der Andere aber war ein Künstler von seltensten Dichtergaben[16]): wenn unsere früher hier gegebene Theorie der scenischen Tanzkunst sich des einstimmigsten Beifalls aller Kunstkenner erfreut, so haben Galeotti's genialische Schöpfungen vornehmlich beigetragen, uns das wahrhaft Schöne auffinden zu lehren in dieser reizvollen, durch die heutige französische Praxis aber so beispiellos entstellten und herabgewürdigten Kunst.

Die größesten Tonkünstler, wie Haydn, Gluck, Mozart, und Beethoven, dokumentiren in ihren genialischen Schöpfungen, so wie auch in manchen zur Oeffentlichkeit gelangten Briefen und kleineren Aufsätzen, ihre Geistesbildung; andere bedeutende Componisten aber, wie z. B. Gretry, Vogler und Reichardt, haben auch in umfassenden theoretischen Werken sich über das Wesen ihrer Kunst verbreitet, und dabei zugleich auf die Nothwendigkeit einer tieferen harmonischen Cultur des Geistes und des Herzens für alle Musiker aufmerksam gemacht. Einer derselben sagt unter Andern[17]): „die Tonkunst zu erheben, dies geschieht nur „durch ächte Kunstschulen, wo der junge Zögling nicht bloß „in seiner Kunst theoretisch und praktisch mit Einsicht und „Gefühl und Geschmack unterrichtet wird, wo auch sein

15) Von seinem Vater zur Theologie bestimmt hatte Fleck die Universität Halle besucht. d. V.

16) S. Th. I. S. 342. 355. 475—481. d. W.

17) Reichardt, in seinem musikal. Kunstmagazin S. 1.

„Herz durch ächte Religion, Naturgenuß, Geschichte und „Beispiel edler Lehrer edel und groß gebildet, sein Kopf „durch Kenntniß der Natur, der Alten und der Welt auf„geklärt, und so edler und hoher Kunstsinn in ihm erzeugt „wird. O, daß ich solche Kunstschulen noch sähe!" —

Alle jene Heroen der Kunst aber, sie sind ganze Menschen, und daher auch ganze Künstler geworden ohne Kunstschulen überhaupt, und besonders ohne solche, die eine tiefere Harmonie der menschlichen Natur zum höchsten Ziele aller Kunstbildung gemacht haben: wozu also Institute der Art? die genialen Geister der jetzigen so wie der kommenden Zeiten können und werden ja ohne dieselben gleichfalls bisweilen eine seltene Höhe in ihren Schöpfungen erreichen. Diesen Einwurf nun macht zunächst niemals der tiefere Kenner der Kunstgeschichte. Indem er dieselbe nach allen Richtungen hin aufmerksam verfolgt hat, so ist ihm, neben der äußerst geringen Zahl hoher Meister, auch die bedeutend große Masse von Künstlern bekannt geworden, die bei unverkennbarer höchster Naturanlage sich doch in ihren Werken niemals weit über die Halbheit zu erheben vermochten, bloß weil ihnen eine Ganzheit der Bildung mangelte, die für sich allein zu erreichen sie eben nicht Geschick und Kraft genug hatten. Solche bedauernswerth untergegangenen Talente nun, hätten sie nicht leicht entfaltet, und Tausenden zu höchster Freude, ausgebildet werden können durch gute Kunstschulen? — Ein tieferer Grund zu deren baldigster Errichtung liegt aber noch in der vorgerückten Cultur überhaupt. Der Künstler, der auf seine Mitwelt, so wie zum Theil auch auf die Nachwelt noch tiefer einwirken will, muß nothwendig in seiner Geistigkeit nicht unter, sondern stets über seiner Zeit stehen; dieses war nicht allein der Fall mit allen früheren großen Meistern, sondern selbst auch noch mit Künstlern von minderem Werthe, denn die bei weitem größeste Masse ihrer Zeitgenossen lebte rings umher in dunkler Unwissenheit. Ganz anders ist es jedoch jetzt. Eine klare Geistesbildung hat

ein lebendigeres Bewußtsein von Allem, mithin auch von dem Wesen der Künste, als größeres Gemeingut verbreitet, und daher ist es dem Künstler heut zu Tage ungleich schwerer, sich einigermaaßen nur über seine Zeit hinaus zu heben; ja er muß nothwendig sich recht sorgsam umthun in der Wissenschaft, damit er wenigstens gehörig mit fortschreite. Steht derselbe statt dessen aber, als ein bloß gelernter Kunsthandwerker, an humanistischer Bildung unter dem Kunstschauer, so wird er mit aller geschickten Technik nichts hervorbringen, was diesen höher zu befriedigen im Stande wäre. Welch einen Genuß kann dem mehr Gebildeten wohl jetzt noch ein Schauspieler gewähren, der, ohne tiefere Geistescultur und wahren Kunstsinn, sich dem geübten Auge als bloß routinirter Coulissenreißer darstellt [18])? Wie kann ein mimischer Künstler vor einer Mehrzahl durchbildeter Schauer eine Charakter-Darstellung geben, wenn er selbst ohne Ahnung einer klaren psychologischen Erkenntniß dasteht? wenn seine Erziehung so vernachlässigt gewesen ist, daß alles abstractere Wissen schlechthin aus dem Gebiete seiner Fassungskraft liegt? So aber sind, wir müssen es freimüthig aussprechen, jetzt noch bei Weitem die meisten deutschen Schauspieler und Schauspielerinnen. Aufgewachsen ohne gehörigen Unterricht, und ohne überhaupt etwas Ordentliches erlernt zu haben, betreten sie, nicht aus wahrem Kunstberuf, sondern mehr aus Leichtsinn, aus Noth, oder aus ähnlichen falschen Motiven, die Bühne, und wähnen dann in einfältiger Anmaßung, hier schon noch etwas Tüchtiges leisten zu können. Nicht wachsende Lust an den die Sinne mehr reizenden Leistungen der Oper und des Ballets ist, wie Viele meinen, der Hauptgrund von der heuti-

18) Auf solcher niederen Stufe stehen mehr oder minder für den tieferen Kunstkenner manche Schauspieler und Schauspielerinnen, die jetzt eben hoch gefeiert werden; Iffland macht schon die sehr wahre Bemerkung, daß in der dramatischen Kunst Routine, Anmaßlichkeit und Ruf auch Männer von Einsicht zu bestechen vermögen. S. dessen Fragm. über Menschendarstellung etc.

gen Geringschätzung des recitirenden Schauspiels, denn dieses steht in Hinsicht seiner ästhetischen Kraft so hoch über allen anderen scenischen Künsten, daß es dadurch nimmer verdrängt werden kann: die Ursach dieser Gleichgültigkeit gegen dasselbe liegt vielmehr nur in den häufig so seichten dramatischen Produkten neuerer Dichter, und mehr noch in der höchst mangelhaften, dem jetzigen Bildungsgrade durchaus nicht mehr gemäßen Darstellung. Soll die dramatische Kunst sich höher emporheben, soll dieselbe den zeitigen Anforderungen mehr entsprechen, so müssen durchaus Kunstschulen errichtet werden, in denen auch die Bildung der scenischen Künstler gehörig mit berücksichtigt ist. In Holland scheint man dieses Bedürfniß jetzt schon lebhaft genug zu fühlen, denn es soll, sicheren Nachrichten zu Folge, gegenwärtig in Brüssel eine Declamations- und Musik-Schule auf königliche Kosten eröffnet werden. Wie kann ferner auch wohl ein Tonkünstler Gefühle erwecken, und die Seelen der Hörer mächtig ergreifen, wenn sein Inneres selbst leer und empfindungslos ist, und er niemals etwas Anderes erlernt hat, als die mechanische Handhabung seines Instruments? Was kann ein geschickter Pinsel wohl Ansprechendes für den höheren Kunstschauer hervorbringen, wenn kein denkender Geist, keine fühlende Seele ihn führt? Wir haben die fremden Künstler in Rom aufmerksam beobachtet, und unter ihnen nicht Wenige von so beschränkter Erkenntniß gefunden, daß sie schlechthin nicht wußten, was sie daselbst eigentlich wollten oder sollten, und denen ihre, vielleicht auf öffentliche Kosten unternommene Reise dorthin eben deshalb völlig nutzlos wurde, weil sie wohl allenfalls mit geübter Hand, dagegen aber mit gänzlich unausgebildetem Verstande, und ohne klarer erweckten Kunstsinn, das Land des Schönen betreten hatten. Es sind uns Maler vorgekommen, die gerade in Rom sich, mit Geringschätzung aller Raphaelischen Schöpfungen, recht auf das Studium und die Manier der altdeutschen Schule legen wollten; oder die dort nach vieljährigem Aufenthalte so we-

nig denken gelernt hatten über den Unterschied der malerischen und plastischen Composition, daß sie etwas recht Großes zu leisten wähnten, wenn sie einige von Thorwaldsen's Meister-Reliefs farbig nachpinselten. Wir haben daselbst junge Bildner sorgsam zeichnen und formen sehen nach Statuen von Canova, während sie die griechischen Bildwerke beinahe gänzlich unbeachtet ließen; und wenn nun an allen solchen Mißgriffen, so wie an so vielem Verfehlten in den heutigen Kunstleistungen, offenbar nur Unwissenheit und geistige Beschränktheit überhaupt Schuld sind: so tritt das Bedürfniß immer klarer hervor nach öffentlichen, dem Geiste unserer vorgeschrittenen Zeit angemessenen Kunstschulen.

Die Frage, was dem Staate die thätigste Förderung der schönen Künste im Allgemeinen frommen könne, wird hoffentlich niemand mehr aufwerfen, der dieses Werk, welches das nähere Band zwischen Kunst und Leben überall darzustellen sich bemüht, nur mit einigem Antheil gelesen hat [19]); indessen ist die Zahl Derer doch immer noch sehr groß, Denen die Augen nicht geöffnet sind über den wirklichen Nutzen der Kunst. Die Werke des Schönen erscheinen auch dann selbst noch wohlthätig, wenn sie gleichsam spielen und nur auf eine unschuldige Weise ergötzen; sie wirken aber veredelnd, wenn sie das Vergnügen an roher Sinnlichkeit unmerklich vergeistigen, wenn sie die Psyche zarter und tiefer empfinden und denken lehren, und dem Körper auch dadurch in Ausdruck und Haltung höhere Würde und zum Theil selbst größere Geschicklichkeit verleihen. Glücklich die Nation, bei der die Künste blühen! welche ihre Kunstwerke, so wie mit diesen auch verhältnißmäßig die

19) Vergl. auch noch: Pericles, über den Einfluss der schönen Künste auf das öffentliche Glück, aus dem Franz. übers. von Bensel-Sternau (Gotha 1806.) — J. G. v. Quandt: über die Stellung der bildenden Künste zum Staate; ein Anhang zu dessen Geschichte der Kupferstecherkunst S. 230. (Leipz. 1826.)

Künstler ehrt, und deren Genie möglichst leitet und fördert, indem die Regierung selbst sich die tiefere Ausbildung derselben angelegen sein läßt, und sie zugleich auch, so weit es irgend thunlich ist, zu beschäftigen weiß für die allgemeine Wohlfahrt.

Es giebt ja aber bereits in allen Ländern beinahe öffentliche Kunstakademieen, die hier und da mit bedeutendem Kostenaufwande unterhalten werden; entsprechen denn diese den an dieselben zu machenden Forderungen etwa nicht? Die meisten solcher Institute, so antworten wir, sind, wie jeder aufmerksame und gehörig unterrichtete Reisende sich leicht überzeugen kann, nichts weiter als mittelmäßige, und bisweilen sogar recht schlechte Zeichenschulen, an deren veralteter Einrichtung öfters seit länger als einem Jahrhundert nichts verändert ist, und bei denen man sich hin und wieder eines unwillkührlichen Lächelns nicht erwehren kann, indem man sie mit dem hochklingenden und an sich so bedeutsamen Namen von Kunstakademieen belegen hört. Wenn den angehenden Malern, die in der Regel ihre mathematischen Vorstudien kaum bis zum pythagoräischen Lehrsatz gebracht haben, hier die Linear-Perspective wissenschaftlich vorgetragen wird, oder wenn irgend ein invalider Professor ihnen eine Vorlesung über Kunstmythologie hält, wobei er den auf keine Weise dazu gehörig vorgebildeten Hörern nur die Summe seiner seltenen philologischen und antiquarischen Gelehrtheit selbstgefällig auftischt; und wenn schließlich noch etwa ein Anderer jährlich einen Cursus der musikalischen Theorie ankündigt, den aber aus mancherlei Gründen Niemand zu hören kommt: so ist damit noch keineswegs aus einer mittelmäßigen Zeichenschule eine Kunstakademie gemacht. Eine solche muß, ihrer eigentlichen Idee nach, für die Künste eben so umfassend sein, als die Universität für die Wissenschaft. Es sollen zunächst alle Zweige artistischer Technik daselbst gelehrt, zugleich aber auch diejenigen Wissenschaften hier sämmtlich vorgetragen werden, welche heute zu Tage unentbehrlich sind für die geistige Ausbildung der

Künstler aller Art [20]). Jede Kunst hat zwar ihr besonderes technisches Studium, allein der scientivische Bedarf ist aber für alle Künstler im Allgemeinen derselbe. Natürlich müssen jedoch die für deren Bildung bestimmten Vorträge eigends ausgearbeitet werden mit geistvoller Umsicht, denn es würde zum Beispiel die allgemeine Geschichte dem angehenden Künstler ganz anders zu geben sein, als dem künftigen Gelehrten. Nach allem diesen aber leuchtet es schon von selbst deutlich ein, daß einer solchen ihrem Namen wahrhaft entsprechenden Kunstakademie nicht etwa irgend ein geübter Maler oder Bildhauer vorstehen könne; nur ein einsichtsvoller und allseitig ausgebildeter Kunstgelehrter wird ein wirksames Direktorat zu führen im Stande sein über dergleichen Kunstschulen höherer Art.

Was aber muß in einem solchen Institute Alles gelehrt werden, damit dasselbe seinem Endzweck gehörig entspreche? Diese Frage ist in neuerer Zeit, wo man das Bedürfniß guter Kunstschulen hin und wieder schon reger zu fühlen begonnen hat, mehrfach zur Sprache gekommen; die darüber zur Oeffentlichkeit gelangten, zum Theil sehr geistreichen Abhandlungen und Aufsätze [21]) beziehen sich je-

---

20) Die neuerdings wieder aufgekommene Sitte, dass die jungen Maler und Bildner das Praktische ihrer Kunst nicht sowohl in den Akademieen, als in dem Atelier eines tüchtigen Meisters, also unter dessen beständiger Aufsicht erlernen, hat sehr Vieles für sich; das Theoretische aber, und die wissenschaftliche Ausbildung der angehenden Künstler kann nur gehörig gefördert werden durch eine zweckgemäss eingerichtete Kunstakademie.

d. V.

21) R. Menge Gedanken über die Akademie der schönen Künste zu Madrid, in dessen sämmtl. Werken Th. III. S. 291 — 309.

Ueber die Anlegung musikalischer Kunstschulen sind, ausser den schon erwähnten Schriften von Reichardt, noch viele schätzbare Bemerkungen zu finden in St. Artenga's Gesch. d. ital. Oper Th. I. S. 278 u. f. der Uebers. v. Forkel (Leipz. 1789.)

Von der Einrichtung zweckmässiger höherer Tanzschulen spricht Noverre mehrfach in seinen früherhin hier angeführten Briefen über die Tanzkunst.

doch, meiſtens mit Abſicht, nur mehr auf einzelne ſchöne Künſte; oder wenn ſie auch eine allgemeinere Tendenz haben, ſo hat doch unſeres Wiſſens noch Niemand ſich zu der umfaſſenden Idee einer allgemeinen Kunſtakademie erhoben, in welcher alle untergeordnete Nebenzweige der Zeichenſchulen, Deklamationsſchulen u. ſ. w. in Eins zuſammentreffen, und in der alſo die jungen Künſtler jeder Art, außer der Erlernung der Technik, ihre geiſtige Ausbildung genügend erhalten können. Einer der wichtigſten Zweige des Unterrichts iſt hier eine klare Ueberſicht der Pſychologie, oder eine möglichſt vollſtändige Kenntniß des Menſchen überhaupt. Dieſen haben ja alle Künſtler mehr oder minder darzuſtellen, und zwar nicht allein dem Körper nach; ſie ſollen auch ihre Geſtalten geiſtig beleben. Wie aber können ſie dieſes, wenn ſie über das Weſen alles Innern, über Geiſt und Seele, zu gar keinem Bewußtſein gelangt ſind? Wie mangelhaft müſſen, ohne alle tiefere Vorkenntniß, auch allezeit ihre etwanigen Beobachtungen des Lebens ſelbſt ausfallen? Mit etwas für den artiſtiſchen Zweck zurechtgeſtutzter Anatomie iſt es alſo, der ſceniſchen Künſtler hier gar nicht zu gedenken, auch für den Maler und Bildner hinſichtlich ſeiner Menſchenkunde keineswegs abgethan. Andere Gegenſtände des Unterrichts werden noch ſein: Mathematik; Geographie, mit beſonderer Hervorhebung der in den verſchiedenen Städten oft einzeln zerſtreuten Kunſtwerke[22]); Geſchichte; Mythologie; Alterthumskunde der claſ-

---

Den Unterricht der Schauſpieler ins Beſondere behandelt Seckendorf in ſeinen ebenfalls ſchon näher erwähnten Vorleſungen über Declamation und Mimik.
Dalberg, über Kunſtſchulen, in Schiller's Horen Jahrg. v. 1795. St. V. S. 122—134.
Göthe's Kunſt und Alterthum enthält imdritten Bande eine Abhandlung: „Vorſchläge zur Errichtung von Kunſtakademieen" etc.
J. G. v. Quandt: Vorſchläge zur Verbeſſerung deutſcher Kunſtakademieen und dabei zu berückſichtigende Schwierigkeiten; ein Anhang zu deſſen Geſch. d. Kupferſtecher kunſt. S. 260—289.

22) Vergl. hier Abhandl. XII. d. W.

ſiſchen Vorwelt, ſo wie auch der früheren chriſtlichen Zeit; Encyclopädie der Kunſtwiſſenſchaft, denn ein jeder Künſtler muß nothwendig eine gewiſſe Kenntniß von dem Weſen ſämmtlicher ſchönen Künſte haben; äſthetiſche Kunſtlehre vom höchſten Schönen überhaupt; Vorkenntniſſe in der Phyſik, Chemie u. ſ. w. Wenn dieſer Unterricht etwa zu umfaſſend ſcheinen möchte, ſo erinnere man ſich, daß, früheren Bemerkungen zu Folge, die Wiſſenſchaften hier nicht ihrem ganzen gelehrten Umfange nach vorgetragen werden, ſondern nur mit beſonderer Hinſicht auf den Bedarf des Künſtlers: wir haben mannigfache Ideen über eine Kunſtakademie im umfaſſenden Sinne ihres Wortes bereits hinreichend geſammelt, und werden den ausführlichen Plan zu einer ſolchen gelegentlich veröffentlichen an einem ſchicklicheren Ort.

Und ſomit haben denn dieſe Beiträge zur Theorie und Geſchichte der ſchönen Künſte, ihrer urſprünglichen Idee nach, ſich vollſtändig abgeſchloſſen. Es ſollten hier zunächſt mehrere bisher wenig noch beachtete dunkle Seiten der allgemeinen Kunſtlehre näher beleuchtet werden; ferner ſollte es beſtimmt ſich darthun, und als äſthetiſches Grundprincip ſich bewähren, daß in allen Künſten ohne Ausnahme das bloße Spiel mit ſchönen Formen, ohne höhere Belebung durch die ſchöne Idee, völlig werthlos ſei; endlich aber ſollte noch die hohe Bedeutſamkeit der Künſte für das Leben und für das Heil der Menſchheit überhaupt, bis zu den ſcheinbar unbedeutendſten Kunſtſphären hinab, näher nachgewieſen werden: und dieſem Allen iſt denn in ſo weit genügt worden, als es, bei der Reichhaltigkeit der Materien, in dem vorliegenden Umfang dieſer Bogen uns irgend thunlich war. Ein jedes rechte Buch erzeugt ein zweites im Kopfe des rechten Leſers; und wenn dieſe mit dem ſorgfältigſten Fleiße gefertigten Blätter nun auch einigermaaßen nur einem ſo wünſchenswerthen Ziele entſprechen, wenn ſie die Kunſttheoretiker ſo wie die praktiſchen Künſtler aller Art vielfältig anregen zu neuer Forſchung, und dabei

dieſelben hoffentlich hin und wieder auf die rechten Pfade leiten: ſo haben wir nicht vergebens uns bemüht, unſer Charinomos iſt dann keine werthloſe Erſcheinung im Gebiete der äſthetiſchen Literatur.

Magdeburg, gedruckt bei C. Bänſch jun.

Berichtigungen.

Die mit einem Sternchen bezeichneten Druckfehler sind zunächst zu verbessern, weil der Sinn der Rede einigermaaßen dadurch verdunkelt wird; wenige unbedeutende Irrungen, die sich sogleich von selbst als solche darstellen, wurden in dem Folgenden absichtlich nicht mit aufgeführt.

Seite	1	Zeile	9 v. u.	st. lebendigstem	l. lebendigsten.
-	45	-	15 v. o.	- auf den	- auf dem.
-	51	-	11 v. o.	- dithyrambischen	l. dithyrambischem.
-	61	-	10 v. o.	- an das	- an dem.
* -	83	-	13 v. o.	- offenbarer	- offenbaren.
-	96	-	16 v. o.	- bestimmteren	- bestimmterem.
-	132	-	19 v. o.	- solcher	- solche.
* -	132	-	20 v. o.	- hervor	- hervortreten.
-	135	-	15 v. o.	- dem	- das.
-	141	-	15 v. o.	- dem	- den.
* -	143	-	13 v. o.	- gegebener	- gegebenen.
-	152	-	9 v. o.	- Niemanden	- Niemandem.
* -	163	-	8 v. o.	- U	- Ue.
-	171	-	12 v. o.	- die	- der.
-	189	-	8 v. o.	- verschließende	- verschließenden.
-	199	-	8 v. o.	- den	- dem.
-	211	-	6 v. o.	- auf der ausgebildeten	- auf die ausgebildete.

Seite	217	Zeile	10 v. u.	ſt. den	l. dem.
-	220	-	7 v. u.	- den	- dem.
-	229	-	10 v. u.	- ähnlicher u. ſ. w.	l. ähnlichen u. ſ. w.
-	236	-	2 v. u.	- gemäßem	- gemäßen.
-	245	-	7 v. o.	- einen weiblichen	l. eine weibliche.
* -	172	-	10 v. u.	- in nur	- iſt nur.
* -	306	-	4 v. u.	- dieſelbe	- die Lyrik.
-	315	-	6 v. o.	- der	- die.
-	331	-	4 v. u.	- als ein u. ſ. w.	- als eines u. ſ. w.
* -	342	-	2 v. u.	- Verſen	- Sonetten.
* -	349	-	5 v. u.	- er	- es.
-	592	-	11 v. o.	- Traktak	- Traktat.